

197e Livraison. Tome VIII. — 2e période. 1er Novembre 1873.

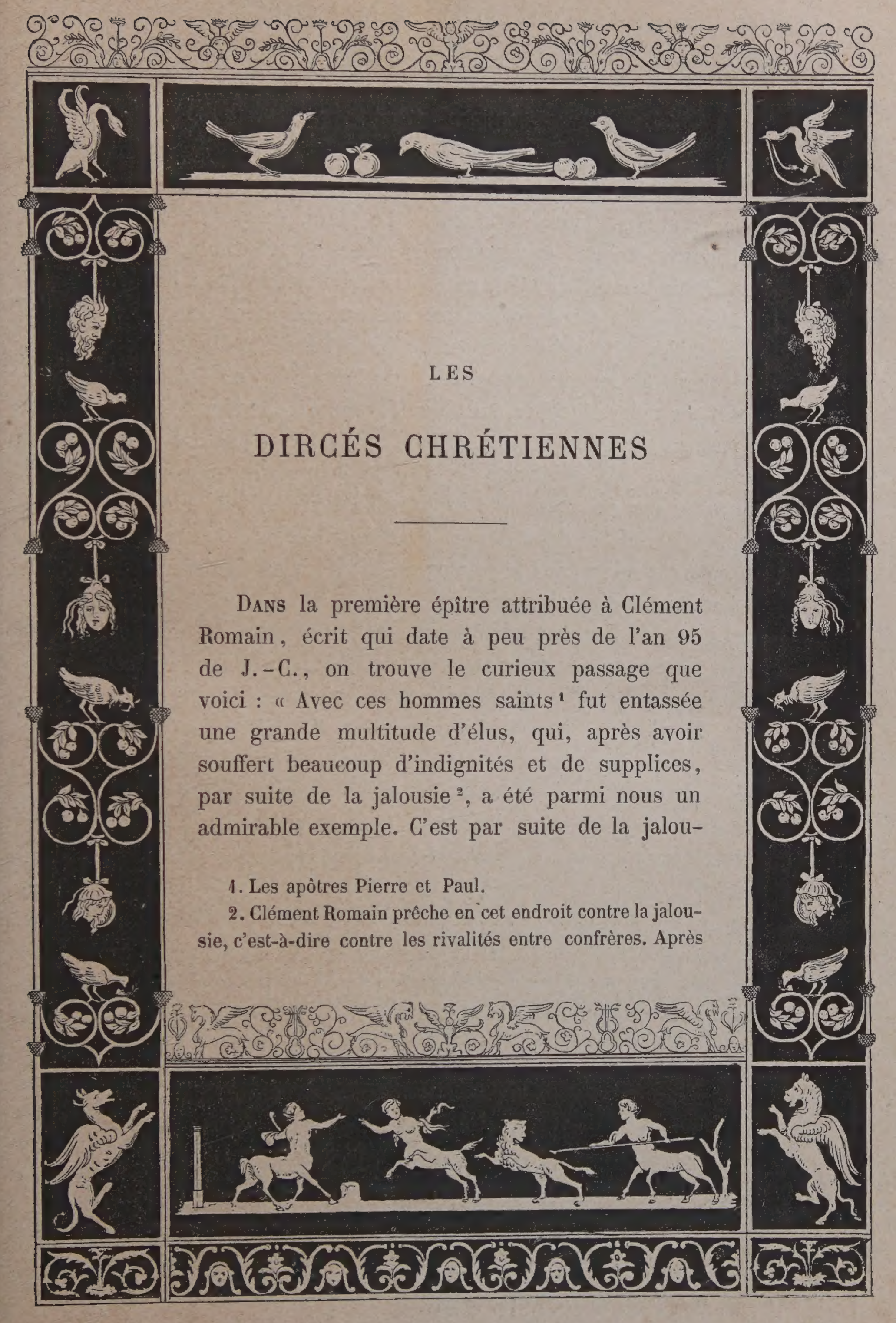
Prix de cette Livraison : 6 francs.

LIVRAISON DU 1er NOVEMBRE 1873.

TEXTE.

GRAVURES.

Avec ce numéro nous donnons : 1° JASPER SCHADE VAN WESTRUM, par M. Ch. Waltner, d'après Frans Hals; 2° UN LOUP, eau-forte de M. G. Greux, d'après Pieter Potter. Ces deux gravures devront être placées aux pages 218 et 276 du tome VIII.



LES

DIRCÉS CHRÉTIENNES

Dans la première épître attribuée à Clément Romain, écrit qui date à peu près de l'an 95 de J.-C., on trouve le curieux passage que voici : « Avec ces hommes saints[1] fut entassée une grande multitude d'élus, qui, après avoir souffert beaucoup d'indignités et de supplices, par suite de la jalousie[2], a été parmi nous un admirable exemple. C'est par suite de la jalou-

1. Les apôtres Pierre et Paul.

2. Clément Romain prêche en cet endroit contre la jalousie, c'est-à-dire contre les rivalités entre confrères. Après

sie[1] que ces femmes victimes de la persécution, les Danaïdes et les Dircés, après avoir enduré des monstruosités terribles et impies, sont arrivées au but inébranlable de la foi et ont reçu la noble récompense, toutes faibles de corps qu'elles étaient[2]. »

Ce difficile passage a singulièrement exercé les critiques et les commentateurs. Cotelier, Colomiès, Le Clerc, essayèrent vainement de le corriger. Ruinart et Jacobson le retranchèrent comme inintelligible. Que venaient faire, en effet, parmi les traits empruntés à l'histoire biblique et à celle du christianisme naissant, ces deux exemples tirés de la mythologie? Cotelier proposa de lire « Danaé et Dircé », et supposa que, parmi les femmes martyrisées par Néron, il y en eut deux qui portèrent ces noms. Cotelier était bien inspiré en cherchant l'explication de ce passage singulier dans la persécution de l'an 64 ; mais sa correction était tout à fait arbitraire, l'épître de Clément Romain nous ayant été transmise par un manuscrit excellent. Personne, d'ailleurs, n'a jamais entendu parler de deux saintes ainsi appelées, et le rapprochement de deux pareils noms dans le catalogue des victimes de Néron constituerait un hasard des plus extraordinaires.

Le mot de l'énigme a été trouvé par M. Hefele, évêque de Rothenburg, connu depuis longtemps des savants, et auquel le concile du Vatican, auquel il fit une opposition modérée, a donné une certaine notoriété. M. Hefele a supposé que les noms des Danaïdes et des Dircés n'étaient pas des noms propres de saintes martyres, mais qu'il fallait voir dans ces mots l'indication des rôles qu'on fit jouer dans l'amphithéâtre à ces touchantes victimes. L'habitude qu'avaient les Romains de faire représenter aux condamnés des rôles mythologiques entraînant la mort de l'acteur est attestée par trop de faits pour que nous y revenions ici[3]. Néron, d'ailleurs, avait mis à la mode un goût hideux de tableaux vivants ; on reproduisait en chair et en os, dans ce qu'elles avaient de plus tragique, les statues célèbres de l'antiquité grecque. Quel plus beau sujet, pour ces ignobles exhibitions, que le groupe colossal maintenant connu sous le nom de *Taureau Farnèse*, et qui, transporté à Rome sous Auguste, y excitait une admiration que nous trouvons exa-

les exemples tirés de l'Ancien Testament, il en cite d'autres empruntés à l'histoire apostolique, en particulier la mort des apôtres Pierre et Paul et les martyres de l'an 64.

1. Comment la mort de saint Pierre et de saint Paul et des martyrs romains de l'an 64 fut-elle l'effet de la jalousie, c'est ce qui reste tout à fait énigmatique.

2. Clem. Rom., *Ad Cor., I,* c. 6.

3. Voir *l'Antechrist,* p. 167 et suiv.

gérée ! Si l'hypothèse de M. Hefele est la vraie, le passage de Clément Romain signifierait donc que parmi les pieuses femmes de la primitive Église de Rome qui furent victimes de la persécution de l'an 64, quelques-unes, attachées à des taureaux furieux, ensanglantèrent l'*arène matinale*[1] de leurs entrailles déchirées.

Quelques textes des anciens romanciers corroborent cette explication d'une manière remarquable. « Que voit-il ?... lisons-nous dans Apulée : une étonnante scène de théâtre, une vieille Dircé pendue, non pas à un taureau mais à un âne[2] » Les mêmes mots se retrouvent presque dans le *Lucius* de Lucien[3]. Mais le musée de Naples renferme une confirmation plus frappante encore de l'hypothèse du théologien allemand. En visitant l'an dernier ce musée incomparable, ou plutôt en échangeant avec le savant antiquaire, M. Minervini, quelques réflexions sur les trésors qu'il contient, je fus amené à découvrir une représentation figurée qui suffirait à elle seule pour mettre hors de doute la thèse de M. Hefele.

Je causais avec M. Minervini des différentes représentations peintes ou sculptées du mythe de Dircé que possède le *Museo Borbonico*, et je lui citais le passage de Clément Romain. « Avez-vous remarqué, me dit-il, la fresque de Pompeï qu'a reproduite M. Avellino dans le tome VIIe du recueil de l'*Accademia Ercolanese?* Cette composition a, en effet, cela de remarquable que la mort de Dircé y est représentée comme un spectacle. » Je revis la fresque de Pompeï sous l'impression de l'idée de M. Minervini, et j'en reconnus la parfaite justesse. L'agencement général de la scène, la pose et le groupement des personnages prouvent qu'il s'agit d'une représentation dramatique et d'acteurs. Mon savant confrère, M. de Witte, à qui j'ai montré la gravure d'Avellino, a été du même avis et pense que le peintre a voulu donner l'image de ce qui se passait au théâtre. Les Romains du premier siècle étaient tellement préoccupés de représentations théâtrales que les arts plastiques subissaient profondément l'influence des acteurs, de même qu'à une certaine époque nos peintres concevaient les scènes héroïques bien plus comme on les jouait au Théâtre-Français que comme on pouvait supposer qu'elles s'étaient passées dans l'antiquité.

La fresque de Pompeï, dont nous donnons la gravure au trait, d'après Avellino, doit avoir été exécutée peu d'années avant la destruction de la ville en 78. Elle date, par conséquent, de l'époque même où eut lieu, dans

1. Martial, X, 25; XIII, 95.
2. Apulée, *Métam.*, VI, 127.
3. Lucien, *Lucius*, 23 (lisez Δίρκην, et non δίκην).

le cirque du Vatican, l'atroce spectacle des Dircés chrétiennes. Elle est donc une sorte de commentaire du passage de Clément Romain, et elle autorise à prendre ce passage comme l'énonciation d'un fait historique positif.



LA MORT DE DIRCÉ.

Fresque de Pompeï d'après Avellino.

Quel fut le rôle qu'on fit jouer aux Danaïdes dans la monstrueuse comédie de l'an 64 ? Ici l'on peut hésiter. M. de Witte, que je consultai à ce sujet, pense que l'on se contenta pour amuser le peuple de forcer les chrétiennes à puiser de l'eau avec des cruches percées. On humi-

liait les chrétiens en leur faisant ainsi figurer des scènes mythologiques. « Je ne connais, ajoute-t-il, en fait de monuments anciens où paraissent les Danaïdes, que ceux où ces femmes sont représentées puisant de l'eau [1]. » La cruauté horrible des jeux de Néron porte à croire qu'après cette représentation dérisoire on donnait le coup de mort aux malheureuses figurantes. Il faut attendre qu'un monument nous révèle ce mystère ; car de même que la représentation des Dircés fut calquée sur des types consacrés par l'art grec, de même il est probable que le supplice qu'on infligea aux cinquante « Danaïdes » fut la reproduction de quelque peinture ou de quelque sculpture connue de tous.

ERNEST RENAN.

1. Lettre à moi adressée.



LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES[1].

II.

M. JOHN W. WILSON

III.



OLLANDAIS et Flamands, tour à tour unis et séparés, amis et ennemis, aujourd'hui réconciliés et d'autant plus disposés à fraterniser qu'ils ne font plus ménage ensemble, ont des traits communs et des tempéraments sensiblement différents. Frères par le sang, par la race, ils sont à peine cousins par l'humeur, et s'ils parlent la même langue littéraire, leur idiome artistique se divise en deux dialectes ayant chacun son caractère distinct et nettement marqué. « Il n'y a pas plus de ressemblance entre eux, disait Constable, qu'entre les Vénitiens et les Lombards. Les Hollandais cherchent le clair-obscur; les Flamands, un coloris brillant et gai. » Ce coloris brillant et gai qui, d'après le célèbre paysagiste anglais, donne aux peintres flamands leur physionomie propre, on a quelque peine à s'en faire une idée en parcourant la galerie Wilson. Comme eux on le cherche, mais on ne le trouve guère. Les Flamands ne sont pas en nombre dans cette collection, et les boute-en-train de l'école y sont peu ou point représentés.

Rubens est là pourtant, mais sous des espèces insuffisantes. D'abord un portrait de femme, *Portrait d'une dame flamande*, dont l'authenticité ne s'impose pas victorieusement au sentiment public, bien que catalogué par Smith, gravé par Spruyt, et provenant comme le pendant, un por-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512, t. VII, p. 64 et 352, et t. VIII, p. 215 et 319.

trait d'homme, des collections de Fraula, 1781, Van Saceghem, de Gand, 1851, et comte Robert de Cornelissen, 1857. Elle est riche, cette dame flamande; elle est jeune encore, mais d'une beauté médiocre et sans charme. Ce n'est pas la faute du peintre, et c'est peut-être son excuse. Si nous ne reconnaissons pas Rubens, peut-être faut-il nous en prendre à la femme, qui, loin de l'inspirer, l'aura refroidi et alourdi. Les chairs ne sont pas sans finesse, mais sèches, et petitement exécutées. Le costume n'a pas cette ampleur de brosse à laquelle on s'attend, lorsqu'on vient de lire dans un catalogue le nom du grand maître anversois. Les broderies d'or du corsage semblent péniblement tortillées; la robe noire est étriquée de facture comme de couture, et les pierreries du bonnet, des bagues et des bracelets ajoutent à la pesanteur de la toilette, sans y prêter le moindre éclat. Un rideau rouge qui se relève à gauche et auquel on donnerait vingt ans, tout au plus, laisse entrevoir un fond de paysage décoratif. Ce petit coin de nature théâtrale est encore le morceau le plus Rubens du tableau. Après tout, qui sait? Pourquoi s'imaginer que les maîtres n'aient jamais fait que des œuvres magistrales? Sans parler des débuts hésitants et des décadences, songeons aux intermittences du génie, même en pleine possession de sa force. N'oublions pas le *Quandoque bonus*.

Le second Rubens, qui fut l'un des tableaux réservés de la collection Van Brienen, est plus intéressant. Il s'agit d'un tableau de chevalet, c'est-à-dire d'une rareté dans l'œuvre du maître, et d'une rareté fort prisée. Celle-ci doit l'être d'autant plus que le maître lui-même l'avait placée dans sa collection particulière. Ce Rubens ne donne pas la note grandiose du puissant artiste, mais il serait indiscret de demander à un petit panneau qui aura été pour le peintre une distraction, un repos, les grands aspects et les grands mouvements de ses toiles les plus importantes. Le sujet de cette distraction lui plaisait, et il faut croire que ses contemporains ne s'y plaisaient pas moins, car, à leur sollicitation sans doute, il s'y est quatre fois abandonné. C'est une scène mythologique, une mythologiade, comme disait Bürger : *Mercure, Argus et Io,* le trio du *Barbier de Séville* dans le monde classique de l'Olympe. Io, c'est Rosine changée en vache par la magie de Jupiter Almaviva ; la surveillance d'Argus, geôlier imbécile, ne va pas au delà des précautions inutiles de Bartholo; Mercure qui l'endort, comme plus tard Figaro endormira l'Éveillé, a toutes les roueries du héros de Beaumarchais, et sur sa flûte dormitive il n'a garde de lui jouer du Rossini : les paupières d'Argus ne se fussent point closes. La vache aimée du père des dieux et des hommes a inspiré un nombre incalculable de chefs-d'œuvre, et pourtant il est un épisode de son histoire

que jusqu'ici l'art n'a pas osé aborder. Figurez-vous Io agacée et poursuivie jusqu'au bord du Nil par le taon implacable que lui dépêcha la jalouse Junon! Le thème est tentant. Nous prenons la liberté de le recommander aux amateurs d'énigmes mythologiques. Quelle plus belle occasion d'ennoblir la peinture animale et d'associer à l'espèce bovine l'entomologie jusqu'ici trop dédaignée des animaliers!

Cette composition de Rubens est tripartite comme un tableau gothique à volets. Les trois personnages sont au même plan; Mercure à gauche, Argus au centre, assoupi au pied d'un arbre qui coupe le tableau aux deux tiers de sa largeur et relègue Io dans le volet de droite; mais il va sans dire qu'il n'y a rien de gothique dans l'exécution. Que ce soit intention ou hasard, l'œil et le mufle de la blanche Io, la génisse impudique, ont une expression assez originale. Il semble qu'elle flaire en souriant le messager de son divin amant et rumine un projet d'évasion. Argus est bien lourd, même pour un Bartholo que la musique assomme, et la coloration de son torse épais, d'un rouge douceâtre, frise le ton de la chair à saucisses. Le seul dieu de cette trinité lubrique, c'est Mercure, tout à son affaire, la flûte dans la main gauche, — car, virtuose tombé du ciel, il n'a besoin que d'une main pour en jouer, — et le glaive à demi tiré de sa gaîne sous la jambe droite. L'attitude est d'une souveraine élégance, le regard est piquant, la physionomie fine et malicieuse, et le modelé du corps, nu des pieds à la tête, a bien le cachet du maître. Le paysage aussi, largement et chaudement touché, équivaut à une signature. Somme toute, tableau fort agréable, une simple carte de visite pour le peintre de la *Descente de Croix*, un chef-d'œuvre pour l'ambassadeur.

Viennent ensuite deux élèves de Rubens : un de ses principaux collaborateurs, Justus Van Egmont qui, après avoir travaillé aux admirables compositions de la galerie de Marie de Médicis, fut l'un des douze premiers académiciens ou anciens fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1648; et Simon De Vos, élève aussi du célèbre Corneille De Vos, qui malgré l'homonymie n'était point son parent. M. Wilson a de chacun de ces peintres un portrait ecclésiastique : de Justus Van Egmont, dont les œuvres personnelles sont d'une extrême rareté, le recteur du couvent des Facons, à Anvers, *Henricus a Faveria ex rubea valle*, Henri de Favières, moine de Rouge-Cloître, en rochet blanc et camail noir, en prière devant un christ posé sur une table. Ce portrait a été attribué à Rubens, dont il n'a pas du tout la touche; de Simon De Vos, le portrait de *Joannes Neyen*, un bréviaire à la main; bien supérieur au Van Egmont. La figure du personnage est loin d'être

attrayante. C'est un prêtre rougeaud, sanguin, apoplectique; une tête bouffie et congestionnée; mais l'exécution est superbe de naturel et de franchise. La *Gazette des Beaux-Arts* a signalé un autre portrait de Simon De Vos, une grande toile d'apparat, *l'Infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas*[1]. La comparaison de ces deux œuvres du même artiste offre de l'intérêt en ce qu'elle atteste chez ce peintre peu connu une qualité de maître, la souplesse, la variété du faire, l'art de se plier à des situations différentes et de donner à son pinceau quelque chose du caractère des individus dont il est appelé à retracer les traits. Bien que solennelle et officielle, la peinture de Simon De Vos a pour la jeune gouvernante des coquetteries et des fanfreluches dont elle s'abstient soigneusement avec Joannes Neyen. Pour cet être plantureux mais digne, confit en dévotion et en gourmandise, elle unit la gravité à l'abondance. Les maîtres hollandais ne reproduisent pas avec plus de conscience et de foi les types de leurs régents et de leurs gardes civiques. Les satyres de Jordaens ne sont pas plus jordanesques.

Nous ne dirons pas grand'chose du *Fou* de Jordaens. Ce *Fou* que la folie engraisse n'est pas même drôle, malgré son rire abêti, et la peinture n'est pas non plus d'une gaieté folle.

Les lieutenants de Rubens sont absents. On les regrette, à commencer par Van Dyck, le plus illustre de tous. Mais voici d'un maître, qui a pris Van Dyck pour modèle, de Gonzalès Coques, une œuvre qu'on pourrait attribuer sans irrévérence au grand artiste qui l'inspira. C'est un portrait d'homme, grandeur nature, c'est-à-dire de dimensions très-différentes de celles où se restreignait d'ordinaire l'auteur de tant de délicieux tableautins. Que ce soit un Gonzalès Coques, cela ne paraît pas douteux. Est-ce le portrait du peintre, comme l'assure le catalogue d'après les recherches érudites de M. Alfred Michiels? Ce point est contesté. En attendant que le procès soit vidé, ne nous gênons pas pour admirer cette fière peinture, élégante et sobre, dont la gravure a été donnée ici-même[2]. Gonzalès Coques, s'il est permis de l'appeler par son nom, est coiffé à la Louis XIII, tout habillé de noir, le poing droit sur la hanche, la main gauche sur la poitrine, — une main longue, effilée, aristocratique, retenant un manteau négligemment jeté sur l'épaule; œil vif et comme en arrêt, teint bilieux, physionomie un peu dédaigneuse et hautaine qui a gardé quelque chose de l'hidalgo. Voilà un argument pour M. Alfred Michiels, puisque Gonzalès Coques était d'origine espagnole. Il

1. 2e période, t. VII, p. 365.
2. Id., Ibid.

faut reconnaître aussi que la tête, légèrement inclinée vers la droite, a bien la pose que prend le plus souvent, pour avoir à peu près en même temps l'œil au miroir et au chevalet, le peintre qui se portrait lui-même. Mais sans insister sur une thèse controversée, contentons-nous de dire que cette toile, qu'elle soit de Gonzalès ou de tout autre, qu'elle représente oui ou non Gonzalès en personne, est l'un des plus remarquables portraits de la galerie Wilson. Deux autres Gonzalès Coques : *Lady Carlisle*, petite figure de grande dame, debout dans un parc, et le *Portrait d'un gentilhomme flamand*, sorte de miniature blonde sur cuivre, sont de moindre valeur. Ce dernier, provenant de la collection du comte F. Cornet de Ways-Ruart, est délicatement modelé.

Le *Guitariste* de Willem Bosschaert dit Willeboorts, élève de Zegers, est flasque et terne. Cet amoureux transi, qui pleurniche piteusement sa sérénade, évoque le souvenir d'un autre *Guitariste*, de Frans Hals, dont M. Gustave de Rothschild possède un exemplaire. Quel contraste! Chez Hals tout est alerte, gai, nerveux. La peinture semble faite en pizzicato; elle sonne comme une mandoline espagnole. Le personnage n'a aucune prétention poétique; c'est quelque cabotin de foire épris d'une nièce d'Hille Bobbe; il y a dans son regard en coulisse une lueur vineuse, mais aussi l'éclat du désir sensuel. On s'amuse de ce saltimbanque, de sa passion burlesque, de sa chanson gouailleuse, et des bariolages de son costume qui tient du pître et du perroquet. On devine que pour avoir eu l'esprit de ne pas viser trop haut il a chance de toucher juste. Les molles jérémiades du *Guitariste* de Bosschaert sont peut-être moins triviales, mais aussi moins sûres du succès.

A cette peinture prétentieuse et fade tout le monde préférera ce bon bourgeois dont voici le portrait peint par Meert, un Bruxellois. Cela est simple, mais de bon aloi, d'une exécution solide et sûre.

Une curiosité, une *Nature morte* de Van Deynum, peintre anversois dont les œuvres, fort rares, ont été souvent données aux Hollandais De Heem; des fruits, raisins et citrons, groupés sur un tapis bleu en compagnie d'un verre à bière et d'un verre à vin du Rhin. Ce joli morceau porte la signature de l'artiste :

B Van Deynum
fecit

Il n'a pas le coloris puissant du *Plat de Delft,* de Kalf, et du *Goûter* de Van Streek, dont nous parlions dernièrement, mais il a du velouté, de la transparence, du charme. C'est un *Stilleven* du genre gracieux.

Voici une *Scène de cabaret* de David Teniers le jeune... devenu vieux. L'âge pèse sur la main du peintre et paralyse l'élan de son pinceau. Malgré la vieillesse, il y a encore dans cet intérieur rustique quelques bons coins qui rappellent les meilleurs moments du maître. Le trio buveur et causeur du premier plan n'est pas le plus réussi ; mais au fond, à droite, le groupe de paysans, les uns jouant aux cartes, les autres suivant le va-et-vient de la partie, est peint avec la verve et l'esprit d'autrefois. Le tableau est signé :

D. TENIERS · FET

Un petit panneau de Van Kessel, *Barbiers et Chirurgiens,* fantaisie simienne, gaiement imaginée et gentiment peinte, imite l'humour, le ton et la touche de Teniers.

Avec le grand portrait de Gonzalès Coques, ce que l'école flamand a de plus précieux dans cette galerie c'est un portrait de Pourbus le jeune, l'*Enfant aux cerises.* L'enfant à la cerise serait plus rigoureusement exact, car il ne lui reste plus qu'un fruit dans la main : les autres ont été mangés. L'âge de l'enfant se lit sur une colonne à gauche.

Elle a six ans, la petite, et elle est à croquer comme sa dernière cerise. Elle se tient debout, grave et attentive, serrant sa cerise de la main droite, son mouchoir de la main gauche, de peur qu'ils ne lui échappent, le regard sérieux, profond, surveillant intérieurement l'immobilité de la pose. Elle a promis que son adorable petite tête ne ferait pas un mouvement, et sa robe des dimanches pas un pli, et elle est de parole. Le peintre avait vingt-quatre ans lorsqu'il faisait le portrait de cette délicieuse fillette. Rubens n'en avait alors que dix-sept. L'école flamande ne s'était pas encore vénézianisée : Pourbus le jeune, dans cette peinture d'un dessin juste et savant, d'une couleur ferme et lisse, d'une expression très-étudiée, est plus près de Pourbus le vieux, son père et son maître, que des jeunes gens qui portent en eux l'avenir de l'école, auxquels peut-être il fait la leçon, mais qui vont le dépasser et le faire oublier. C'est la fin de Van Eyck et de Memling, l'apogée du développement gothique. On a bien le pressentiment d'une renaissance, d'une révolution ; mais la révolution n'est pas faite, et ce n'est pas de là qu'elle sortira.

L'Angleterre est mieux traitée que la Flandre dans cette galerie où la Hollande tient le haut du pavé. Si l'on n'y peut pas suivre depuis les origines jusqu'à l'époque actuelle toutes les phases du développement de l'école anglaise, on en a du moins un intéressant aperçu, et c'est là une bonne fortune bien rare sur le continent. On est fort embarrassé de citer une galerie continentale, publique ou privée, qui fasse à l'école anglaise une place digne d'elle et de l'importance qu'elle a prise depuis plus d'un siècle. Les maîtres anglais sont à peu près introuvables dans les collections particulières et même dans les musées de nos contrées. A quoi cela tient-il? Un peu à l'indifférence des administrations publiques et des amateurs; un peu à ce préjugé accrédité par Winckelmann, qui refuse au génie anglais la faculté créatrice en matière d'art, préjugé contre lequel ont réagi avec éclat l'Exposition des trésors d'art à Manchester en 1857 et l'Exposition universelle de Londres en 1862, mais qui n'est pas encore complétement terrassé, malgré l'ardeur et le talent que d'éminents critiques ont mis à le combattre; un peu aussi, et même beaucoup, à une question économique et budgétaire. Les Anglais, libres-échangistes en tout, sont protectionistes en peinture. Leur prospérité financière, leurs majorats, les mettent à l'aise pour importer dans leur pays les chefs-d'œuvre des écoles européennes qui par aventure courent les ventes publiques; mais à cette importation, qui se pratique sur une grande échelle, il n'y a pas de réciprocité dans l'exportation, et ces mêmes patrimoines aristocratiques qui disputent chez nous au feu des enchères les italiens, les espagnols, les hollandais, les flamands et les français, combattant à coups de guinées notre modeste pièce de cent sous, défendent vigoureusement en Angleterre et frappent d'une sorte de prohibition de sortie les œuvres de l'école nationale. Aussi est-ce merveille de rencontrer en Europe, dans une seule collection, quatorze peintres de cette école, et encore faut-il que l'heureux propriétaire soit Anglais.

Tous les exemplaires ne sont pas de première qualité, mais il en est de fort remarquables. Un des plus beaux est le portrait de Mme Seyforth et de sa fille, sous ce titre : *la Veuve et son Enfant*, par sir Joshua Reynolds, le fondateur et le premier président de la *Royal Academy*, et le grand initiateur du mouvement artistique anglais au XVIIIe siècle. On se rappelle devant cette toile ces lignes de Willem Bürger qui définissent si bien le peintre et son style : « L'aristocratie anglaise est unique au monde. Reynolds fut le représentant de celle de son époque, comme Van Dyck l'avait été pour la cour de Charles Ier et Lely pour la cour de Charles II. Au temps de Reynolds, la vie de château, le calme et la dignité dans la famille ont remplacé les mœurs chevaleresques et les mœurs galantes.



…hua Reynolds, P.R.A. pinx. J. Jacquemart, sc.

LA VEUVE ET L'ENFANT

…e des Beaux-Arts. Fçois Liénard, Imp. Paris

Les ladies en robe de mousseline blanche se promènent, avec leurs enfants roses, sous les ombrages de leurs parcs ornés de statues et de fontaines. Une simplicité souverainement élégante, où perce la hauteur aristocratique, la beauté sereine et nonchalante d'une grande race inoccupée, une majesté tout aimable, voilà ce que Reynolds a exprimé dans la perfection, en peignant ses ladies qui ont l'air de déesses terrestres [1]. » C'est bien cela, sauf que Mme Seyforth, au lieu de se promener, est assise, sa petite fille sur les genoux. Les deux attitudes, les deux expressions, forment un contraste touchant et charmant : la mère en deuil, triste, rêveuse, absorbée dans ses souvenirs; l'enfant qui ignore la mort, mais devine le chagrin, et, souriant à la maman, la caresse pour la consoler, la ranimer et lui arracher aussi une risette. Cette grande toile qui, pour avoir un peu jauni dans certaines parties, n'en est pas moins restée d'une tonalité très-séduisante, offre d'autant plus d'intérêt qu'elle nous montre non-seulement les mérites les plus saillants du peintre, mais encore quelques-uns de ses défauts les plus caractéristiques, et même, ce qui le complète, quelques-unes de ses habitudes, pour ne pas parler de ses manies. Bürger vient de nous dire la simplicité souverainement élégante, la beauté, la majesté tout aimable de la lady, plutôt mélancolique et résignée, en sa qualité de veuve, que sereine et nonchalante. Le baby, vraiment britannique, est ravissant, bien que, sur le giron maternel, il se tende les articulations avec une roideur qu'accentue encore plus nettement l'excellente eau-forte de M. Jules Jacquemart. Le portrait fait tableau. Le paysage est sombre et désolé, comme si la nature elle-même était frappée de viduité et plongée dans le deuil. Reynolds aimait les fonds d'arbres noirs pour faire ressortir les figures lumineuses de ses personnages; il utilisait volontiers le paysage pour compléter par un symbole naturaliste la ressemblance morale de ses portraits. Les étoffes, chiffonnées par un pinceau plus coloriste que coquet, semblent empaquetées sur le buste de la veuve. La faute en est à l'inexpérience du maître dans l'art de la draperie, et au rococo des modes anglaises de l'époque. L'ensemble est chatoyant, poétique et noble.

Sir William Beechey, dont le fils est l'auteur d'une *Vie de Reynolds*, a suivi les traces de ce grand artiste, mais sans parvenir à s'approprier tout son talent. Un jour que le Suisse Fuseli, dans une de ses harangues académiques, venait d'éreinter les peintres de portraits « à qui des badauds donnent quelques guinées pour faire peindre leurs têtes insignifiantes », Beechey, s'approchant de son mordant confrère : « Comment

1. Introduction à l'école anglaise, dans l'*Hist. des peintres de toutes les écoles.*

pouvez-vous abîmer ainsi, lui dit-il, les pauvres ouvriers en portraiture? » Et le Suisse bourru de répondre aussitôt : « Ce n'est pas vous, sir William, je ne parle que des détestables fous qui vous emploient. » On trouve la boutade un peu dure quand on s'arrête devant le portrait d'enfants de la collection Wilson, *Frère et Sœur*. Les têtes, en effet, sont ce qu'il y a de moins insignifiant dans ce tableau; elles ont de la vie, de l'expression, du naturel, et sauvent la composition, qui n'est pas heureuse. Le petit garçon, qui couronne sa sœur en regardant vers la gauche quelque personnage invisible pour le spectateur, est singulièrement campé; la petite fille est plus simple et plus vraie; le décor du fond est ambitieux, la couleur opaque, l'ensemble peu attrayant. Beechey n'en était pas moins un habile « ouvrier en portraiture », et ce tableau même l'atteste en dépit de la mise en scène, qui se ressent trop du mauvais goût du temps.

John Opie, — Oppy de son vrai nom, — est plus près de Reynolds; mais « pour les portraits de femme », d'après Bürger, son talent « n'avait pas assez de flexibilité ni de charme ». On s'en aperçoit à sa *Femme en blanc*, opulente châtelaine en mousseline blanche, dans un parc, comme *la Veuve* de tout à l'heure. Ce n'est pas cette « femme en blanc » qui aura donné à Wilkie Collins l'idée de sa « Woman in white ». Elle est trop bien portante, trop virago, et la peinture est hommasse comme la dame, ce qui après tout est un éloge, si toutefois la dame est ressemblante. Il nous faudrait un portrait d'homme pour apprécier à sa valeur le talent du peintre.

Lawrence au contraire avait au suprême degré cette flexibilité, ce charme, nécessaire aux portraits de femme. M. Charles Blanc met ses ébauches au-dessus de ses œuvres les plus achevées. « Trop souvent, dit-il, le fini fit regretter l'expression plus vraie et plus saisissante du premier jet. » A ce point de vue, le Lawrence de la collection Wilson est une véritable perle, car ce n'est qu'une ébauche, un premier jet, peut-être un de ces portraits à demi commencés et à demi payés qu'on voyait en grand nombre dans l'atelier du peintre à la mode, et qu'il abandonnait pour de nouvelles esquisses et de nouveaux à-compte. Une seule oreille est achevée, mais les yeux sont au complet et donnent au portrait la vie et la beauté. Quelques coups de crayon indiquent les préliminaires des épaules et du vêtement. Pour la figure, quelques touches de couleur jetées avec une légèreté et une sûreté étonnantes. C'est à peine commencé, et c'est exquis. On ne regrette pas l'oreille gauche absente. Ajouter un seul trait à cette délicieuse impression, c'eût été dommage. Il a suffi au peintre d'une simple caresse pour cueillir le parfum de cette

adorable tête. Mais quelle est cette jeune et jolie femme? Le catalogue nous apprend que c'est lady Ellenborough, l'amoureuse et aventureuse Janthe de *la Grèce contemporaine*. « Les lignes de son visage, écrit M. About qui l'a vue à Athènes, sont d'une pureté incroyable. Elle a de grands yeux bleus, profonds comme la mer; de beaux cheveux châtains relevés çà et là par quelques tons plus chauds; quant à ses dents, elle appartient à cette élite de la nation anglaise qui a des perles dans la bouche et non des touches de piano. Son teint a conservé cette blancheur de lait qui ne fleurit que dans les brouillards de l'Angleterre, mais à la plus légère émotion il se colore. Vous diriez que cette peau fine et transparente n'est qu'un réseau où l'on a enfermé des passions; on les voit s'agiter dans leur prison, toutes frémissantes et toutes rouges. Janthe a plus de quarante et moins de cinquante ans. » Et voilà notre portrait décrit, sauf l'âge, car lady Ellenborough, morte cette année en Syrie, n'avait guère plus de vingt ans lorsqu'elle posait dans l'atelier de Lawrence. Notons aussi une légère différence. Les yeux sont grands et profonds comme la mer, mais ils sont plutôt verts que bleus. Il est vrai que les yeux et les flots sont changeants. Et puis nous n'avons là qu'une esquisse. Le portrait achevé eût sans doute bleui ces yeux verdâtres. On ne voit pas les dents; mais voilà bien le visage aux lignes pures, les cheveux châtains relevés de tons plus chauds qu'on admirait encore il y a vingt ans. C'est bien Janthe, et l'artiste l'a prise dans un moment d'émotion et peut-être de passion, car la peau fine et transparente de la jeune femme se colore et frémit si bien que nous ne savons plus si elle est naturellement d'une blancheur de lait. « Elle avait l'air d'un portrait de Lawrence pendu dans une cuisine », dit encore M. About, parlant d'une masure qu'elle habitait à Athènes. Il est assez piquant que le portrait qu'on a retrouvé d'elle soit précisément un Lawrence. On n'aura garde de le pendre dans une cuisine.

Un des maîtres du portrait, le rival de Reynolds dans ce genre essentiellement anglais, et peut-être supérieur à lui par la sincérité, le naturel et la grâce, le peintre du *Blue Boy*, Thomas Gainsborough, fut aussi le premier réformateur du paysage, le précurseur de Constable. Nous le voyons sous ce dernier aspect dans la galerie Wilson. Son *Chemin près de Bath* est une de ces nombreuses études d'après nature qu'il fit dans les environs de cette petite ville, où il passa quatorze ans de sa vie. Cela est fait de quelques frottis légers, sous lesquels on aperçoit la trame de la toile, et cela donne une notion juste des procédés prime-sautiers et du sentiment vif et personnel du grand artiste. C'est une petite étude d'automne, enlevée à la pointe du pinceau, harmonieuse et vibrante. Il y a

du vent dans ce sentier moussu, un vent déjà piquant qui fait tomber les feuilles des arbres dorés et rougeâtres, et qui donne froid. Gainsborough, peintre de la nature naturelle, fait pressentir le mot de Fuseli sur Constable. On n'est pas éloigné de demander son paletot et son parapluie, « great coat and umbrella ». Richard Wilson avait ouvert la voie; mais à ce paysagiste, qui admirait surtout dans la nature « les eaux bien faites », il fallait des sites arrangés. Aussi ses œuvres, même les plus remarquables, ont-elles toujours quelque chose d'artificiel et d'embelli. Tel est le caractère de *Sion house,* paysage moitié naturaliste, moitié styliste, œuvre de transition, excellent échantillon de la manière du peintre. Il se peut que ce soit tout bonnement vrai, et cela a l'air composé. La Tamise traverse la campagne, et l'on se plaît à reconnaître que les eaux sont bien faites. Plus d'impromptu dans l'exécution des *Bords du Tibre*, mais les noirceurs du premier plan, plus voulues que vues et destinées à raviver la lumière du fond, montrent que Richard Wilson cherchait plus qu'il ne sentait, et que la beauté simple de la nature ne le satisfaisait pas complétement. La gloire de Constable, qui a semé en Angleterre et récolté en France, où l'école moderne du paysage s'est approprié son principe, est d'avoir rompu avec les conventions fausses et les pratiques usées, d'avoir résolûment sacrifié toute esthétique arbitraire à l'observation individuelle, et magistralement peint le paysage tel qu'il est. Il est fâcheux que cette révolution se devine à peine dans les deux Constable de la collection Wilson, *the Glebe Farm* et *Stoke by Nayland, Suffolk,* gravés par David Lucas dans son ouvrage *English Landscape Scenery, from Pictures painted by John Constable R. A.*, paysages encore harmonieux, mais trop noircis pour qu'on se rende compte de cette qualité essentielle du maître, et qui fut une de ses innovations, la principale : la variété de la couleur, la reproduction franche et hardie des tons vrais.

Le peintre de la lumière, William Turner, et le peintre de l'air, Richard Parkes Bonington, sollicitent maintenant notre attention. De Bonington, bien connu en France, à telle enseigne qu'on le classe souvent dans l'école française, une étude faite au Havre, où il sentit les premières atteintes de la maladie dont il mourut en 1828, âgé seulement de vingt-sept ans; une *Marée basse,* ciel laiteux, atmosphère humide et profonde, sol mouillé où patauge une pêcheuse spirituellement croquée; une cabane et quelques barques qui attendent le flot propice. Peinte sur carton, cette jolie étude est signée en toutes lettres :

R.P. Bonington

De Turner, un grand paysage irlandais, raviné, pittoresque, le *Château de Kilgarren,* qui date de 1804, deux ans après le premier voyage du peintre sur le continent. C'est assez dire que l'exécution n'a pas l'originalité, le caprice, qui caractériseront plus tard le faire éminemment personnel de l'artiste, et qu'elle est plus éloignée encore des excentricités auxquelles il finira par s'abandonner, à force de géniale inquiétude et de recherche poétique. Nous avons là en effet un sage Turner, mais d'une sagesse grandiose, d'un aspect imposant. On admire surtout la savante dégradation des plans dans l'ombre, au fond du ravin, et le sentiment puissant de l'espace, de l'infini, qui se devine derrière la crête rocheuse dont les ruines de Kilgarren forment le lumineux couronnement.

Ibbetson n'est pas connu depuis bien longtemps, malgré son prénom retentissant : Julius-Cæsar. Il n'est pas même mentionné dans l'appendice du volume que l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* a consacré à l'école anglaise. Il en est de même de Crome le fils et de plusieurs autres artistes de mérite, dont on ne s'occupait guère il y a dix ans, et dont les œuvres sont maintenant recherchées des amateurs. Dans son article sur David Wilkie, Philarète Chasles parle d'un traité médiocre d'Ibbotson sur la peinture à l'huile qui eut l'honneur d'être copié d'un bout à l'autre par le peintre des *Politiques de village.* Peut-être cet Ibbotson est-il le Julius-Cæsar Ibbetson, dont voici deux vues de l'île de Wight, l'une, la plus grande et la moins heureuse, prise au bord de la mer, *Environs de Ventnor*, l'autre à l'intérieur des terres, dans une carrière d'argile, *Environs de Rocker-End.* Celle-ci est signée et datée :

Julius Ibbetson.

1792.

Ce paysagiste rappelle, avec une note plus coloriste, un peintre français, Hubert-Robert, son contemporain. Ses montagnes manquent d'assiette et de solidité. On craint un éboulement. Tel n'est pas le cas des roches de Kilgarren. Mais Ibbetson a la touche spirituelle et fine, qualités qui l'ont fait découvrir et qui le feront vivre.

Les deux Crome, le jeune et le vieux, le père et le fils, l'un presque un Hobbema sans le savoir, longtemps ignoré à Norwich, une révélation

pour les Anglais eux-mêmes à l'exposition de 1862 ; l'autre, spécialiste du clair de lune, sectateur de Van der Neer, sauf la substitution du vert au brun comme tonalité générale ; les deux Crome ont chacun deux tableaux chez M. Wilson. *La Grange,* du vieux, est d'une belle couleur malheureusement écrasée par un vernis qui fait miroir. *L'Intérieur de forêt* est sévère et mystérieux. Du jeune, le *Clair de lune,* donnant sur une mare et un bouquet d'arbres, au pied d'une ruine crénelée, est un morceau de peinture robuste et très-artiste ; *le Wensum la nuit,* impression juste et poétique, captive le regard dès le premier abord. Tous deux sont du reste d'un beau ton. — De William Mulready, mort en 1863, membre de la *Royal Academy* depuis 1816, une petite pochade sur papier marouflé, *l'Abreuvoir,* de sa première manière, la meilleure.

Hogarth manque, mais allez donc chercher dans une galerie particulière le peintre pamphlétaire, le Swift de la peinture anglaise. David Wilkie se fait désirer aussi, mais c'est à peine s'il a paru dans une vente, même en Angleterre. En revanche voici George Morland ; « excellent peintre, terrible débauché », a dit Bürger. Il n'était pas très *gentlemanlike,* et peut-être est-ce pour cela que l'Angleterre laisse dans le commerce quelques-unes de ses œuvres. *La Halte,* de la collection Wilson, avec ces deux chevaux fatigués par une longue course, — on sait que Morland en raffolait, — et ce quatuor de personnages partagé en deux duettinos très-différents de caractère ; celui-ci presque tendre : un cavalier, qui avant de se rafraîchir jette un coup d'œil égrillard sur une fille d'auberge accorte et bien disposée ; celui-là, franchement burlesque et frisant le Teniers ; un des voyageurs présentant une chope au savetier qui doit lui raccommoder sa botte usée par l'étrier ; *la Halte,* qui passe pour une des toiles les plus achevées de Morland, est une peinture un peu bâclée, comme si quelque créancier attendait le prix du tableau, mais lestement troussée, et souriante comme l'introduction d'un roman de Dickens.

Avec Georges Brooking, imitateur de Willem Van de Velde, nous remontons le cours des âges et revenons aux maîtres hollandais, ces favoris de M. Wilson, qui vient encore d'ajouter à son exposition un Van der Neer et un Van Goyen. Le *Coup de canon* de Brooking reproduit agréablement la facture du grand mariniste hollandais, dans son lâché britannique, car Van de Velde n'a pas donné à l'Angleterre le meilleur de son talent. Ce pastiche porte la signature du peintre :

C Brooking.

Le Van der Neer et le Van Goyen sont deux pièces magistrales. *L'Yssel au clair de la lune* signé du monogramme :



a fait partie de la galerie du palais de Varsovie, sous Auguste, électeur de Saxe, roi de Pologne, dont le sceau se trouve derrière le panneau. C'est le Van der Neer classique et typique, avec son inévitable lune dont les rayons brunissent le paysage et font étinceler çà et là les arbres, les eaux et le pelage des bêtes attardées dans la campagne. Le Van Goyen, *Nimègue*, est signé et daté :

VGOYEN 1643

Vaste toile, composition très-importante. La ville s'élève à droite, dominant le fleuve sillonné de barques et traversé par un bac très-chargé. Le ciel est nuageux et fin. La ville et le fleuve semblent baignés dans un brouillard transparent et doré.

Il nous reste à étudier le contingent français qui nous permettra de suivre les transformations de la peinture en France depuis les anciens jusqu'aux modernes les plus récents, depuis Poussin jusqu'à Henri Regnault.

CHARLES TARDIEU.

(*La suite prochainement.*)



DE QUELQUES ESTAMPES SATIRIQUES

POUR ET CONTRE LA RÉFORME

I.



ui n'a vu, dans son enfance, des images populaires représentant la *Roue de fortune?* Dans son évolution elle fait des derniers les premiers, des premiers les derniers, abaisse les grands pour placer au sommet les petits : représentation ingénieuse des alternances qui attendent certains hommes pendant leur vie, symbole plus réel des aspirations de grandeurs et de richesses auxquelles bien peu d'humbles échappent!

L'image de la Roue de fortune qu'on peut suivre se perpétuant de siècle en siècle et dont il existe un curieux échantillon au Cabinet des estampes dans les gravures facétieuses recueillies au XVIIe siècle par l'abbé de Marolles, je la trouve pour la première fois en tête d'un pamphlet allemand de 1525 : ce pamphlet anonyme, publié dans l'Allemagne méridionale pour soutenir « les droits » des paysans, porte sur le titre un bois représentant la roue symbolique avec l'inscription :

> Le moment est venu pour la roue de fortune,
> Dieu sait d'avance qui gardera le haut :
> Paysans, | Romanistes,
> Bons chrétiens, | Sophistes.

Le mot *romanistes* ou partisans de Rome témoigne des sentiments hostiles qui poussaient l'outil des graveurs. Luther n'est alors que le disciple obscur de Jérôme de Prague. Mais combien d'esprits étaient déjà prêts à la révolte? Paysans, bourgeois, moines et seigneurs.

La révolution religieuse qui allait éclater se compliquait d'une révolution sociale qui fut heureusement comprimée avec énergie. Suivant les gens auxquels s'adressait cette estampe, les sophistes et les romanistes

devaient se trouver au bas de la roue pendant que seraient appelés aux fortunes et aux grandeurs les « bons chrétiens », c'est-à-dire les paysans.

Au bas de la gravure on lit encore ces vers :

Qui nous fait tant suer?
L'avarice des seigneurs.

Et pour terminer :

Tourne, tourne, tourne,
Bon gré, mal gré, tu dois tourner.

Si on rapproche de l'image de la Roue de fortune certains chants populaires du temps, on aura une idée du levain de haine qui couvait dans le cœur des paysans.

Gare à toi, paysan, mon cheval te renverse,

est le premier vers d'une chanson franconienne à laquelle les paysans répondirent :

Gare à toi, cavalier, voilà le paysan.

Ces menaces font penser aux images de 1792 en France où, après un essai d'association fraternel des trois ordres, le Tiers finit par rester maître, ayant exilé à son tour nobles et prêtres. Pour compléter la ressemblance avec la croix, la bêche, l'épée, le fameux blason du Tiers, la bannière des paysans représentait un soc de charrue avec un fléau, une fourche et un sabot formant croix.

Luther, on le sait, ne partagea pas l'utopie des paysans. Il existe toujours de nombreuses nuances entre les révolutionnaires et les réformateurs, même ceux qui ont pour tâche de déblayer le terrain. Malgré ses vives saillies contre la gent monacale, Érasme protestait contre la violence de langage de Luther, et lui-même Luther ne s'entremit pas pour faire adoucir le châtiment réservé aux paysans armés contre les châteaux.

Le moine d'Erfurt tient pour la réforme religieuse, la révolte contre Rome, le mariage des religieux; mais les idées communistes des paysans l'effarouchent. Trop grand esprit pour n'avoir pas songé que si les basses classes devaient arriver un jour au haut de la Roue de fortune, cette roue n'en tournait pas moins d'une façon lente, presque imperceptible et qu'il fallait des siècles de travail et d'épargne pour que les pauvres pussent traiter d'égal à égal avec les riches, Luther ne se montrait radical que vis-à-vis de la cour de Rome. Pour le moine, le moment était venu d'introduire dans les murs pontificaux la sape et la mine.

On a opposé à l'iconoclaste préparant la destruction du pouvoir de Léon X le nom des grands hommes qui entouraient le pape : Michel-Ange, Raphaël, Palladio, etc. La Fontaine, Molière et La Bruyère, qui vécurent plus ou moins protégés par Louis XIV, n'en font pas moins entendre des sons discordants qui troublent la sérénité de Versailles. Le morceau de La Bruyère sur le sort des paysans de son temps, le *Tartuffe* de Molière, certaines fables du bonhomme, qui protestent contre les abus du pouvoir royal, témoignent que les splendeurs dont s'entourait Louis XIV masquaient des abîmes.

Des récriminations bien autrement accentuées contre le haut clergé éclatèrent au XVIe siècle, même parmi les défenseurs de l'Église : elles font comprendre la portée des coups de Luther qui, malgré les foudres papales, continua à ébranler avec son terrible bélier les murs de la cité de Rome.

II.

Alors prit pied la véritable caricature. A de rares exceptions près, jusqu'à cette époque elle n'avait fait que balbutier. Comme un enfant, elle mit quinze siècles à apprendre à parler. On l'avait vue faire ses premiers pas timidement pendant la décadence romaine; hybride et confuse au moyen âge, elle ressemblait aux animalcules qui rampent et grouillent sous terre. Rome, sans le vouloir, l'arma en guerre : ce fut l'excommunication d'un moine obscur qui décida de sa puissance. La caricature trouvait enfin un adversaire considérable, l'Église; elle put se prendre corps à corps avec des hommes et non plus donner la main à un vague symbolisme. Ce fut alors que d'Allemagne, de France et d'Italie furent vomies (le qualificatif n'est que trop vrai) des injures qui nous paraîtraient aujourd'hui extraordinairement grossières, si on ne faisait la part de la nation germanique qui favorisa son développement et de l'époque où elle se produisit. Des paquets de sottises et des paquets de choses bien autrement sales furent lancés par les adversaires des deux partis, qui ne trouvaient rien d'assez immonde pour s'en embarbouiller la face.

Le sens de ces images est parfois difficile à démêler, quoique les sujets se répètent à satiété : habituellement elles s'appliquaient à des livres se rattachant plutôt au pamphlet qu'à la controverse. A cette classe appartient la *Mappe romaine,* pamphlet prétendu extrait de l'anglais et publié à Genève en 1623, par J. de la Ceriser. Sur le frontispice séparé en plusieurs compartiments on voit l'*Oiseleur romain* tendre ses filets pour y prendre les révoltés et les rebelles contre la cour de Rome; ailleurs un

prince baise les pieds du pape qui lève au-dessus du personnage agenouillé sa tiare et son épée, pendant qu'à ses côtés se tient un sombre cardinal, brandissant un poignard, qui attend l'ordre de mettre à mort le suppliant. La *Fournaise romaine*, à laquelle des moines apportent du bois pour y brûler princes et chevaliers, relie ces diverses compositions dont la plus curieuse certainement est la *Conception romaine*, c'est-à-dire le pape en mal d'enfant, entouré de cardinaux, de prêtres et de moines attendant l'heureuse délivrance de leur chef spirituel, qui accouche bientôt de foudres recueillies pieusement dans un vase par les princes de l'Église. Ce fut une des plus spirituelles conceptions des graveurs qui fournit matière plus tard à d'autres imitations.

Diverses images de semblable nature et conçues dans le même esprit de révolte ornent la *Représentation de la papauté (Abbiddung der Bapstum)* publiée à Wittemberg en 1545, par Luther. Dans ces images, attribuées à Cranach le père, on voit le diable mettant au monde le pape et ses cardinaux : « Voici la naissance de l'Antechrist », est-il dit dans la légende. La furie Mégère allaite le petit pape, sa compagne Alecto le berce, et Tisiphone le conduit par des lisières. Dans d'autres planches de la même série, le pape met le pied sur l'empereur Henri II, qui se prosterne devant lui : « Le pape montre ainsi qu'il est l'esprit de Dieu et des hommes. Ce que Dieu a établi et ce qu'il veut qu'on respecte, le saint homme le foule aux pieds. » Telle est la traduction d'une légende destinée à exciter le pouvoir temporel contre le pouvoir spirituel. Une estampe du même ouvrage représente avec quelques modifications un détail cité plus haut de la *Mappe romaine :* Clément IV brandissant un glaive pour trancher la tête du roi de Sicile, Conradin, agenouillé devant lui. « L'empereur, dit la légende, avait fait beaucoup de bien au pape et le pape lui en témoigne sa reconnaissance d'une manière cruelle, ainsi que le montre fidèlement cette image[1]. »

Les réformateurs mettaient au compte des papes les ambitions déçues des princes du moyen âge, espérant ainsi se donner pour alliés ceux des souverains qui luttaient contre les abus de pouvoir de la cour de Rome.

Dans une autre planche du même recueil, le pape est monté sur un animal immonde : « Il est juste en effet, dit la légende, que tu aies une truie pour monture ; elle te conduira où tu dois aller. » Le pape, dans cette estampe, tient un vase rempli d'ordures : « Tu veux convoquer un

1. Ce pamphlet, publié à Wittemberg en 1545, est si rare que trois bibliothèques seules le possèdent : Hall, Berlin et sans doute Weymar, où dut passer l'exemplaire ayant appartenu à Gœthe.

concile, est-il écrit dans les vers qui suivent; pour t'aider dans ce but, je te donne une fiente. »

Diable, porc et déjections de toute nature sont les injures à la mode. M. Audin, l'historien de Luther, mais non pas son apologiste, le fait remarquer à propos d'autres caricatures attribuées, suivant lui, au moine d'Erfurt : « Dans toutes, dit-il, le pape et le *Dreck* allemand ou *Stercus* latin occupent les plans divers de l'image. » En effet, les réformateurs et leurs adversaires les papistes, comme on le verra, mettent en pratique dans leurs pamphlets et caricatures la théorie du *circulus* de Pierre Leroux, en en détournant l'emploi; mais j'incline à croire que les luthériens se servirent les premiers de ce symbolisme grossier et en abusèrent.

J'entends un esprit délicat se plaindre qu'on relève ces facéties scatologiques qui répondent si peu à l'esprit de notre époque. On ne peut toutefois mettre à néant l'œuvre de Rabelais ni les plaisanteries particulières à son siècle. Les historiens les plus graves, même ceux qui défendent l'ultramontanisme, n'ont pas dédaigné de les mentionner. Ce n'est qu'affaire de forme : la controverse religieuse, pour frapper l'esprit des populations, se faisait populaire, et il est aussi important pour l'histoire des mœurs que pour celle des arts de décrire des pièces que les luttes religieuses ont rendues si rares.

Une autre planche représente encore un bourreau qui accroche à des potences le pape et les cardinaux : attirée par ce spectacle, une troupe de diables s'assemble et s'ébat au-dessus du gibet. Ces estampes font également penser à celles de 1793, et les légendes témoignent de violences semblables à celles des imagiers parisiens : « Viendra le jour où le pape et les cardinaux seront punis sur terre comme ils le méritent, ainsi que vous le voyez ici représenté ; et ils ont bien gagné ce qu'ils endurent.[1] »

Naturellement un tel langage plaisait au peuple. Pour l'entretenir dans des idées hostiles contre la papauté, les partisans de la réforme fabriquèrent certains jouets, comme l'a rapporté un des disciples de Luther dans les *Propos de table :* « Le docteur Luther dit que, lorsque après la diète d'Augsbourg le cardinal Campége entra avec Ferdinand dans la ville de Vienne, on habilla en cardinal un petit homme de bois; et après lui avoir attaché au cou des indulgences et le sceau du pape, on le mit sur un chien à la queue duquel on avait lié une vessie de porc pleine de poix. On donna la chasse à ce chien dans toutes les rues de la ville. »

1. Pour plus de détails sur ce pamphlet rarissime, voir G. B. (Gustave Brunet), *Notice sur un recueil de caricatures satiriques.* (Cabinet de l'amateur, 1845-1846.)

Ne sourions pas trop de ces enfantillages du XVIe siècle. Nous avons vu, il n'y a pas bien longtemps, d'honnêtes bourgeois se poser en adversaires irréconciliables du pouvoir par l'adjonction à leur chaîne de montre d'une petite *lanterne*, en signe de l'enthousiasme qu'ils professaient pour le pamphlet de ce titre.

Il faut citer encore une estampe curieuse qui sert de frontispice au *Poëme du loup* (in-4°, sans date ni lieu, imprimé vers 1530). L'estampe, qui représente les membres du sacré collége, le pape en tête, avec des faces de loup, occupés à tendre des filets où viennent se prendre des oies couronnées, fait penser aux malices du *Roman de Renart*, et l'image dans sa satire amusante et claire est plus spirituelle que le texte. Un autre livre encore fait exception par ses gravures à la brutalité habituelle des réformés tailleurs d'images : l'*Antithesis figurata vitæ Christi et Antechristi*. Cet ouvrage contient des figures sur bois d'un maître habile, qui a dessiné en antithèse le Christ et l'Antechrist, c'est-à-dire le pape. En regard du Christ, humble et pauvre, on voit constamment le pape étaler ses pompes et ses richesses. Saint Joseph, Marie et Jésus se reposent dans l'étable : c'est, entouré d'une cour brillante, que le pape accorde ses audiences. Le Christ lave les pieds des pauvres : empereurs et rois se pressent pour baiser la mule du pape. A Jérusalem, le Christ fait son entrée monté sur une ânesse : quand le pape sort du palais Saint-Ange, il est sur un cheval richement harnaché, suivi d'une bande de hallebardiers en grand costume. Le Christ chasse les marchands du temple : riches et puissants apportent leurs trésors au pape.

Le pamphlet est terminé par l'ascension radieuse du Christ au ciel; en regard, les diables s'emparent du pape et le précipitent pour l'éternité dans les flammes de l'enfer. La portée de ces planches gravées par le burin d'un habile maître en bois dut être considérable, car, même pour les esprits les plus humbles, l'antithèse s'y déroule clairement et sans obscurité. Et on s'explique combien les exemplaires sont devenus rares, les catholiques croyant faire acte de foi en détruisant cet acte d'accusation contre la papauté[1].

III.

M. Audin, dans son *Histoire de Léon XI*[2], intitule un de ses chapitres : *Du rire employé par la Réforme comme moyen de propagande*. En

1. D'où la cherté de ces pamphlets dans les ventes. La Bibliothèque nationale, si riche, laisse bien des *desiderata* pour les publications de la Réforme.

2. 2 vol., 1844.

effet Luther trouva un puissant auxiliaire dans la joie. Ce brutal lutteur, que certains traits peuvent faire comparer au batailleur franc-comtois Proudhon, au lieu d'encre, barbouille la figure de ses adversaires avec de la lie de vin. Au docteur Eckius, qui défend la primauté du pape : « Raca, lui crie Luther, vessie emplie de vent, *gloriaceus, glorianus, gloriensis et gloriosus !* »

Poëte, savant, fort en gueule, le réformateur n'ignorait pas le parti qu'un polémiste peut tirer de l'injure joyeuse. Ses adversaires discutent doctoralement, point par point; lui veut mettre les rieurs de son côté et il emploie plutôt le langage des halles que la dialectique enseignée dans les couvents. Un autre de ses adversaires, Alved, argumente sur le consentement des peuples catholiques qui toujours ont reconnu dans le pape l'élu du Christ : « Retire-toi, s'écrie Luther, bœuf par la tête, bœuf par le nez, bœuf par la bouche, bœuf par le poil ! »

Ce n'étaient pas des arguments irréfutables. Ils n'en triomphaient pas moins aux yeux des masses. Un tribun populaire a besoin de plus de poumons que d'éloquence. Les renards s'emparent à un moment du pouvoir, mais pas avant que le taureau ne se soit assis sur le trône; il a beuglé momentanément, il est satisfait. De même pour les écrivains. Il ne s'agit pas pour le gros public de frapper juste, mais de frapper fort. Tous les théologiens de Leipzig pouvaient se réunir pour accabler le Saxon, il les mettait en fuite avec un cri : « Arrière, ânes, ânissimes, perânissimes, superânissimes ! »

Il ne faudrait pas croire toutefois que l'injure seule remplisse le sac du moine. Discussion théologique à part, Luther fut un véritable poëte; et l'humour trouve sa place souvent dans ces querelles religieuses. Exemple, la querelle avec le dominicain Tetnel qui, ayant essayé de réfuter Luther dans un mémoire et ne pouvant venir à bout de son adversaire, lui proposait, pour en finir, la double épreuve de l'eau et du feu.

Luther n'accepta ni l'une ni l'autre et répondit au dominicain : « Je me moque de tes cris comme des braiments d'un âne. Au lieu d'eau, je te conseille du jus de vigne; au lieu de feu, hume la sauce appétissante d'une oie rôtie; viens à Wittemberg si le cœur t'en dit. Moi, docteur Martin Luther, à tout inquisiteur de la foi, à tout mangeur de fer rouge, à tout pourfendeur de rochers, savoir faisons qu'on trouve ici bonne hospitalité, porte ouverte, table garnie, soins empressés, grâce à notre duc et prince l'électeur de Saxe. »

Jamais un Calvin, avec son austérité et son habileté de dialecticien, n'eût décidé du triomphe de la Réforme comme le fit Luther, qui se



Pieter Potter, pinx. Gustave Greux, sc

UN LOUP.

Cabinet de Mr le Comte Bloudoff.

Gazette des Beaux-Arts. Fçois Liénard Imp. Paris

retrempait aux sources populaires et introduisait la joyeuseté profane du XVIe siècle dans ses polémiques.

M. Audin, qui, tout en se posant en adversaire du moine, a vu juste dans certaines parties de son livre, croit devoir pour ces raisons attribuer les caricatures suivantes à l'invention de Luther : « Deux images, dit-il, sorties tout entières de son cerveau, obtinrent un succès prodigieux. Dans la première, le pape est assis sur son trône pontifical; de chaque côté de sa face se dressent deux oreilles d'âne. Autour du pape volent une myriade de démons. L'un d'eux est allé ramasser dans la table de nuit d'un père du couvent un emblème immonde qu'il pose sur la cime de la triple couronne. » Ici l'historien n'a pas regardé l'estampe avec assez d'attention, quoiqu'il l'ait fait reproduire en fac-simile dans son livre. L'emblème en question est simplement la tiare avec une flamme au sommet, c'est à dire la tiare qui brûle. D'autres diables tirent le trône papal avec des cordes pour le faire tomber dans le brasier qu'attisent de nombreux suppôts de Satan. Traduction de l'image en quatre mots : le pape condamné à l'enfer.

Une seconde image que je ne connais point est encore analysée par M. Audin : « L'autre, connue sous le nom de la *Truie papale*, représente le pontife assis sur une truie aux larges flancs, aux mamelles gonflées, que le cavalier pique à coups d'éperons. D'une main il bénit ses adorateurs : une vieille édentée, un paysan qui ressemble à l'un de nos niais de mélodrame ; de l'autre, il présente l'emblème que nous n'osons nommer. La truie lève le groin, flaire avec délices ; le pape impatienté crie à l'animal : — Vilaine bête, veux-tu bien marcher ! Au concile, au concile[1] ! »

A regarder légèrement, toute caricature semble le produit spontané qui sort de l'échoppe d'un tailleur en bois assez avisé pour traduire les sentiments de la foule. Cependant un naturaliste, qui voit tomber à ses pieds une feuille, cherche à quel arbre elle appartient. Il en est de même pour la caricature : je suis préoccupé avant tout du tronc d'où s'échappent ces images volantes qui sont rarement l'expression d'une seule individualité, et se rattachent bien plutôt à un groupe.

En lisant les lettres de Luther à ses amis ou les *Propos de table* recueillis avec tant de soin par ses disciples, on verra la part que prit le réformateur aux représentations symboliques dirigées contre le pouvoir

1. Ces gravures sont encore plus rares que les pamphlets. Pour ce qui touche à l'imagerie de la Réforme, le Cabinet des estampes est d'une pénurie complète. Nos grandes collections regorgent d'œuvres artistiques pures : un musée manque qui mettrait en regard l'*art historique* se rapportant plus directement aux mœurs et coutumes du passé.

spirituel : « Quant à ces trois furies, dit Luther, expliquant une gravure satirique, je n'avais autre chose dans l'esprit, lorsque j'en faisais l'application au pape, que d'exprimer l'atrocité de l'abomination papale par les expressions les plus énergiques, les plus atroces de la langue latine : car les Latins ignorent ce que c'est que Satan ou le diable, comme l'ignorent aussi les Grecs et toutes les nations. » (8 mai 1545.)

Le sens de ces images est souvent difficile à trouver ; heureusement parfois les *Tischreden* (Propos de table) aident à les débrouiller : « Les décrétales, disait Luther, ressemblent au monstre : jeune fille par la tête, le corps est un lion dévorant ; la gueule est celle du serpent ; ce n'est que mensonges et tromperies. Voilà, au reste, l'image de toute la papauté. »

En 1523 parut un pamphlet orné d'une gravure étrange, semblable d'aspect aux monstres de foire qui arrêtent les paysans ébahis, ou à ces images de bêtes du Gévaudan que les colporteurs répandent dans les campagnes. Une ânesse, le corps recouvert d'écailles, tenant à la fois de la femme et de l'animal, avance deux bras bizarres terminés, l'un par une patte de lion, l'autre par une main d'homme, et deux jambes dont l'extrémité de l'une forme sabot et l'autre griffe. Ce phénomène compliqué est bien le produit d'une époque où les graveurs, le cerveau plein de choses troubles, s'imaginant que leur crayon ne s'exprimerait jamais assez clairement, ajoutaient sans cesse à leurs compositions un détail plus significatif pour leurs yeux, plus trouble pour les nôtres.

A pénétrer dans les écrits du réformateur il semble qu'il commanda la gravure, qu'il en fournit les matériaux et que ce fut avec l'aide de son ami Mélanchthon que furent agencés les principaux motifs qui devaient entrer dans la création du phénomène.

« *Interprétation des deux monstrueuses figures d'un Ane-pape trouvé à Rome, et d'un Veau-moine trouvé à Friberg en Misnie, par Ph. Mélanchthon et Martin Luther* [1] », telle est la traduction du titre de cette gravure, dont l'analyse à elle seule forme un pamphlet : analyse assez longue pour que M. Michelet ait cru devoir en supprimer une partie ; mais n'est-il pas intéressant de suivre de près Luther commentant l'image apocalyptique, dont le titre du pamphlet lui attribue la découverte ?

« Dans tous les temps, dit le réformateur, Dieu a montré par des signes évidents sa colère ou sa miséricorde. C'est ainsi que son prophète Daniel a prédit l'arrivée de l'Antechrist, afin que tous les fidèles avertis se gardassent de ses blasphèmes et de son idolâtrie.

1. Wittemberg, 1523, in-4° de 8 pages.

« Durant cette domination tyrannique, Dieu a donné beaucoup de signes, et dernièrement encore, cet horrible monstre papalin, trouvé mort dans le Tibre l'an 1496... »

A la suite de cet exposé vient une description très-détaillée du monstre.

Der Bapſteſel zu Rom



FAC-SIMILE D'UNE FIGURE DU PAMPHLET DE LUTHER.

« D'abord la *tête d'âne* désigne le pape; car l'Église est un corps spirituel qui ne doit ni ne peut avoir de tête visible; Christ seul est le Seigneur et le chef de l'Église. Le pape s'est voulu faire contre Dieu la tête visible de l'Église; cette tête d'âne, attachée à un corps humain, la désigne donc évidemment. En effet, une tête d'âne convient-elle mieux au corps de l'homme que le pape à l'Église? Autant le cerveau de l'âne diffère de la raison et de l'intelligence humaine, autant la doctrine papale s'éloigne

des dogmes du Christ. Dans le royaume du pape les traditions humaines font la loi : il s'est étendu, il s'est élevé par elles. S'il entendait la parole du Christ, il croulerait aussitôt.

« Ce n'est pas seulement pour les saintes Écritures qu'il a une cervelle d'âne, mais pour ce qui regarde même le droit naturel, pour les choses que doit décider la raison humaine. Les juristes impériaux disent en effet qu'un véritable canoniste est véritablement un âne.

« La *main droite du monstre, semblable au pied de l'éléphant*, montre qu'il écrase les craintifs et les faibles. Il blesse en effet et perd les âmes par tous ses décrets qui, sans cause ni nécessité, chargent les consciences de la terreur de mille péchés qu'ils inventent et dont on ne sait pas même les noms.

« La *main gauche* désigne la puissance temporelle du pape. Contre la parole de Christ, il est devenu le seigneur des rois et des princes. Aucun d'eux n'a soulevé, fait et conduit tant de guerres, aucun n'a versé autant de sang. Occupé de choses mondaines, il néglige la doctrine et abandonne l'Église.

« Le *pied droit, semblable au sabot d'un bœuf*, désigne les ministres de l'autorité spirituelle, qui, pour l'oppression des âmes, soutiennent et défendent ce pouvoir ; c'est à savoir les docteurs pontificaux, les parleurs, les confesseurs, ces nuées de moines et de religieuses, mais surtout les théologiens scolastiques, qui tous s'en vont répandant ces intolérables lois du pontife, et tiennent ainsi les consciences captives sous le pied de l'éléphant.

« Le *pied gauche, qui se termine par des ongles de griffon*, signifie les ministres de la puissance civile. De même que les ongles du griffon ne lâchent point facilement ce qu'ils ont une fois pris, de même les satellites du pape ont pris aux hameçons des canons les biens de toute l'Europe, et les retiennent opiniâtrément sans qu'on les leur puisse arracher.

« Le *ventre et les seins de femme* désignent le corps du pape, c'est-à-dire les cardinaux, évêques, prêtres, moines, tous les sacro-saints martyrs, tous les porcs bien engraissés du troupeau d'Épicure, qui n'ont d'autre soin que de boire, manger et jouir de voluptés de tout genre, de tout sexe ; le tout en liberté, et même avec garantie de priviléges... Les yeux pleins d'adultère, le cœur d'avarice, ces fils de la malédiction ont abandonné le droit chemin pour suivre Balaam, qui allait chercher le prix de l'iniquité [1]. »

1. Ici s'est arrêté dans la traduction du pamphlet M. Michelet. Voir les *Mémoires de Luther*, 2 vol., 1835.

« Les *écailles de poisson aux bras, aux pieds, au cou et le ventre nu* représentent les princes et les seigneurs temporels de ce royaume. Les écailles, suivant Job, c'est union ou étreinte; ainsi les princes, les puissances de la terre, sont unis et collés à la papauté. Et, bien qu'ils ne puissent, ces grands du monde, dissimuler, approuver, pallier le luxe, le libertinage, les infâmes instincts du papisme, car le ventre est là tout nu pour montrer son dévergondage, cependant ils dissimulent, ils se taisent, ils souffrent et s'attachent à son cou, à ses bras, à ses pieds; c'est-à-dire qu'ils l'embrassent, l'étreignent et défendent ainsi son pouvoir tyrannique...

« *Tête de vieillard adhérente à la cuisse*, c'est vieillesse, déclinaison et chute du royaume papalin. Dans l'Écriture, la face signifie le lever et le progrès; le dos ou postérieur, le coucher et la mort. Cette image nous montre donc que la tyrannie pontificale touche à son terme, qu'elle vieillit et meurt de sa maladie ou de consomption, usée par toutes ses violences extérieures. Ainsi, pour la gloire du monde, la farce est jouée, et la toile tombe.

« *Le dragon qui sort du c.l papal*, la flamme à la bouche, veut dire les menaces, les bulles virulentes, les blasphèmes que le pontife et ses satellites vomissent sur le globe au moment où ils s'aperçoivent que leur destin est accompli et qu'il faudra dire adieu à cette terre.

« Vous tous, tant que vous êtes et qui me lirez, je vous prie de ne pas mépriser un si grand prodige de la majesté divine, et de vous arracher de la contagion de l'Antechrist et de ses membres. Le doigt de Dieu est ici dans cette peinture si fidèle, si ornée, comme dans un tableau; c'est une preuve que Dieu a pitié de vous, et qu'il a voulu vous tirer de cette sentine de péché.

« Réjouissons-nous, nous autres chrétiens, et saluons ce signe comme l'aurore qui nous annonce le jour de Notre-Seigneur et de notre libérateur Jésus-Christ [1]. »

Ce commentaire d'une gravure bizarre paraîtra sans doute un peu long : il a son utilité pour les recherches iconologiques. Si l'on s'en rapportait au titre du pamphlet, « la monstrueuse figure » aurait été « *trouvée* à Friberg en Misnie *par* Luther et Mélanchthon. » Or l'image de 1523, gravée sur bois, n'est qu'une copie d'une eau-forte datée de 1496.

1. Depuis l'alinéa « les écailles de poisson », la traduction de la fin du pamphlet est empruntée à l'*Histoire de la vie de Luther*, de M. Audin (3 vol. in-8°, 1845). Il était bon, à défaut du texte original, de contrôler les deux historiens. J'ai été assez heureux, ce travail achevé, pour me procurer le pamphlet original de Luther, si rare qu'aucune bibliothèque publique de Paris ne le possède.

Cette gravure à l'eau-forte, si rare que seul le British Museum en possède une épreuve, porte pour monogramme un W, signature habituelle de Wenceslas d'Olmütz, qui devait appeler l'attention des historiens et des iconophiles. M. Jaime l'a fait graver dans le *Musée de la caricature*[1], en faisant remarquer avec raison que la date de 1496 est antérieure à la Réforme. De son côté M. Duchesne aîné, dans le *Voyage d'un iconophile*, disait : « Cette gravure allégorique a certainement été faite lors des discussions qui eurent lieu, vers cette époque, entre quelques princes d'Allemagne et la cour de Rome. »

L'eau-forte fut donc reproduite vingt-sept ans après sa publication par un graveur pour les besoins des chefs de la Réforme. Il reçut sans doute des instructions de Luther pour la suppression de certains détails : le titre gravé en tête du sujet dans l'intérieur de l'encadrement : ROMA. CAPVT MVNDI ; la légende (*castel S. Agno*), indiquant le château Saint-Ange avec l'étendard qui porte les clefs de saint Pierre, disparut; de même celle du *Tibre* (*Tevere*); également fut supprimée l'appellation *Tore di nona*, de la tour située sur une élévation. Un vase de forme assez régulière, placé près du monstre, fut omis, ainsi que la date IANVARII, 1496, et le monogramme *W* de Wenceslas d'Olmütz.

Luther, dans sa collaboration avec Mélanchthon, donna un long développement à sa laborieuse interprétation de la gravure, mais il modifia sensiblement la pensée première. Quoique l'estampe de Wenceslas précédât la Réforme, la gravure de 1496 n'en était pas moins la symbolisation satirique de la Rome papale, Rome tête du monde. Luther jugea plus significatif d'affubler de ce symbole le pape lui-même, « l'âne-pape ». Par un procédé semblable à celui employé fréquemment dans les journaux illustrés, il donna comme nouvelle une gravure qui avait déjà servi, et si M. Duchesne, qui décrivit le premier la rare estampe du British Museum, avait eu connaissance du pamphlet non moins rare de 1523, il eût ajouté à sa trouvaille une rallonge intéressante.

Quoi qu'il en soit, la pièce suffit pour montrer la part qu'eut Luther dans la publicité de certaines pièces satiriques gravées. Toutefois le père de la Réforme devait en supporter le contre-coup, car la caricature est une arme à deux tranchants. J'indiquerai dans un chapitre suivant les blessures que reçut Luther à son tour.

CHAMPFLEURY.

(La suite prochainement.)

1. 2 vol. in-4°, Delloye, 1836.

EXPOSITION DE VIENNE[1]

FRANCE.



E succès de l'exposition française dépasse toutes les espérances que nous avions pu concevoir. Le chiffre des récompenses obtenues par nos artistes suffirait pour le constater; mais ce qu'il importe surtout de noter, c'est notre influence manifeste sur la production des autres pays. On peut en effet ne pas approuver complétement la tendance que l'art prend chez nous; toutefois, mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est que là où nous allons l'Europe nous suit. Tout en rendant à notre école une justice collective, nous éprouvons néanmoins un certain embarras pour entrer dans l'analyse des tableaux exposés. La plupart ayant figuré à nos Salons annuels ont déjà été appréciés dans la *Gazette des Beaux-Arts,* qui a même donné des gravures d'après un grand nombre d'entre eux. Nous sommes donc obligé, pour ne pas tomber dans des redites, de passer en courant devant une foule d'ouvrages célèbres, mais bien connus des lecteurs, et si nous les nommons, c'est seulement à titre de souvenir et pour constater leur présence dans la section française.

L'exposition renferme quelques tableaux dus à des artistes dont nous portons encore le deuil, et il nous semble que c'est justice de commencer par eux, bien qu'ils n'occupent pas une place distincte. Nous saluerons d'abord Ingres et Delacroix, qui ont passionné notre jeunesse et celle de tous les artistes dont nous nous occuperons bientôt.

Ingres est représenté par un dessin de l'*Apothéose d'Homère,* variante

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 185 et 345.

de son célèbre tableau du Luxembourg. De Delacroix, nous avons une réduction du plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, puis un *Christ mort*, un *Jésus sur le lac de Génézareth*, un *Saint Sébastien*, le *Christophe Colomb au couvent de Sainte-Marie de Rabida*, un *Lion* et un *Bouquet de fleurs*.

Henri Regnault trouve naturellement sa place ici, car dans sa trop courte vie il a assez fait pour prendre rang parmi les maîtres. Nous nous souvenons qu'un jour Troyon nous dit en revenant de Sèvres : « Je viens de voir des dessins d'un enfant de huit ans qui sont bien extraordinaires. C'est le fils de M. Regnault, le membre de l'Institut. Vous verrez que ce sera un peintre. » Nous répondîmes que son père sans doute aimerait mieux le diriger du côté des sciences que du côté des arts. « Eh bien, reprit Troyon, il réussira dans tout ce qu'il voudra faire, seulement je suis sûr qu'il voudra faire des tableaux. » La prédiction s'est accomplie. Henri Regnault avait fini ses classes à un âge où la plupart des jeunes gens sont encore sur les bancs du collège, et à l'âge où ils commencent à se demander quelle carrière ils doivent entreprendre il avait le prix de Rome. Faut-il nous plaindre maintenant si l'enseignement classique de la Ville éternelle a produit un élève quelque peu rebelle? Faut-il nous écrier avec Diderot parlant de Fragonard : « Mauvais symptômes, mon ami! Il a conversé avec les apôtres et il ne s'est pas converti; il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement. » Eh bien, non! Puisque nous savons qu'à huit ans il était déjà peintre, ne nous étonnons pas qu'il ait obéi à son tempérament, au lieu de s'astreindre à la règle; mais gardons-nous de récriminer contre l'école de Rome, qui a fortifié bien des talents et qui n'a jamais étouffé l'originalité de personne : Regnault en est la preuve. L'*Arrivée du général Prim devant Madrid*, le tableau qui a fait la réputation du peintre, l'*Exécution sous les rois maures de Grenade*, son dernier ouvrage, et deux superbes aquarelles sur l'Alhambra, représentent dignement Regnault dans la section française.

Après avoir signalé un *Épisode de la retraite de Russie*, toile pleine de vie et de mouvement, due à notre peintre de batailles, Hippolyte Bellangé, nous arrivons à la glorieuse pléiade des paysagistes de 1830. Ce sera d'abord Paul Huet, un des plus vaillants apôtres de l'école romantique, dont nous voyons ici un souvenir de Bretagne et des intérieurs de forêt; puis Théodore Rousseau, qui figure avec neuf tableaux, parmi lesquels le *Bouquet de chênes au milieu d'une plaine* est peut-être la plus étonnante merveille. En revanche nous serions embarrassé s'il nous fallait choisir parmi les douze tableaux de Troyon que nous retrouvons ici. Nous

signalerons pourtant *Vaches sous bois*[1], le *Pâturage de Normandie*[2] et le *Troupeau fuyant l'orage*. A ces maîtres il en faut maintenant joindre un autre, disparu d'hier, et auquel en 1870 M. Maurice Richard a rendu une tardive justice en lui donnant une croix d'honneur depuis longtemps méritée. *L'Espace*, de Chintreuil, que nous avons retrouvé à Vienne, caractérise ce lutteur convaincu, qui, bien que fort estimé par les connaisseurs, n'arriva jamais au véritable succès : son talent, inhabile aux séductions de la touche, n'était pas de ceux qui passionnent la foule; mais la sincérité et l'audace de ses recherches lui assurent une place distinguée parmi les paysagistes de notre temps.

Après les artistes qui appartiennent au passé, il nous faut examiner les ouvrages de ceux qui sont dans l'arène et qui donnent à Vienne la mesure de nos efforts de ce jour, et de nos espérances pour les luttes prochaines.

Le tableau qui frappe tout d'abord, quand on arrive dans le grand salon, est le *Triomphe de Flore*, de M. Cabanel, vaste toile décorative à laquelle la *Gazette* a consacré un article spécial[3]. Nous avons entendu critiquer assez vivement l'aspect rosâtre de ce tableau qui trouvera peut-être son explication dans la décoration de la salle à laquelle il est destiné à servir de plafond; car il est difficile de juger une peinture qui relève d'un ensemble architectonique, quand on ne la voit pas dans son milieu. Au point de vue mythologique, cette tonalité rose serait assez convenable pour un triomphe de Flore; on peut regretter néanmoins que l'artiste ait donné à la déesse qui fut aimée de Zéphir des compagnons trapus et fortement musclés, qui seraient beaucoup mieux à leur place à la suite de Mars ou de Bellone. Les enfants aériens qui forment le cortége habituel de Flore auraient été plus conformes à la tradition, et leur jeunesse eût été plus en rapport avec le caractère printanier de cette divinité. Il y a d'ailleurs dans cette composition des groupes d'une belle silhouette, et nous croyons que cette peinture gagnera beaucoup quand elle sera vue dans le plan horizontal d'un plafond, au lieu d'être vue dans le plan vertical d'un tableau.

Près du *Triomphe de Flore* nous trouvons le *Dernier jour de Corinthe*, de M. Tony Robert-Fleury, qui fait ici fort bon effet, et la *Mort de César*, de M. Clément, dont l'aspect n'est pas séduisant, mais qui dénote une grande science et un sérieux effort. Le *Persée*, de M. Blanc, avec sa

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 393.
2. *Id.*, t. XVIII, p. 405.
3. *Id.*, 2e période, t. VII, p. 424.

tournure de camée antique, l'*Enlèvement d'Amymone*, de M. Giacomotti, les grands ouvrages de M. Bin, le *Sylla* de M. Ulmann, les toiles religieuses de MM. Michel Dumas, Jobbé-Duval, etc., ne sauraient, malgré leur importance, représenter complétement l'état de la grande peinture en France, et pour comprendre quelle est la tendance de l'art monumental dans notre pays, il faut voir à l'exposition spéciale de la ville de Paris les collections de photographies d'après les peintures exécutées à l'intérieur de nos édifices religieux et civils.

La grande peinture n'ayant sa véritable raison d'être que dans la décoration des édifices, il n'est pas étonnant que, même pour des sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire ancienne, les artistes préfèrent souvent s'en tenir à des toiles de petite dimension. Telles sont la *Mort d'Orphée* et le *Jugement de Midas*, par M. Émile Lévy, les *Barbares en vue de Rome*, par M. Luminais, les *Porteurs de mauvaises nouvelles*, par M. Lecomte du Noüy, le *Columbarium de la maison des Césars*, par M. Hector Leroux, etc.

Parmi les peintres qui font des figures nues, nous devons signaler M. Bouvier, très-habile céramiste doublé d'un charmant peintre. Pour personnifier le printemps, il nous montre une jeune fille nue, perchée sur un arbre en fleur dont elle agite une branche au-dessus de sa tête. L'intention est originale et tout à fait charmante. Cependant, si l'artiste avait été plus nourri des chefs-d'œuvre de l'art antique, il aurait compris que les formes du *Printemps* ne sont pas celles d'une simple baigneuse, et qu'il fallait ici autre chose que la réalité. Une décoration de fantaisie ne doit pas donner l'idée d'une femme déshabillée, et le langage de la poésie convient mieux que celui de la prose à traduire une fiction allégorique. Avec une couleur moins séduisante, la *Vérité* de M. Lefebvre dénote un peintre plus expérimenté, et si le ton violacé des chairs n'est pas agréable, il y a dans le corps et notamment dans la poitrine des parties d'une forme superbe et d'un modelé irréprochable. On sent là de fortes études classiques, et pourtant nous trouvons encore la tête trop individuelle pour bien exprimer une idée générale et nous n'aimons pas que la *Vérité* nous apparaisse sous les traits d'une femme qu'on a pu rencontrer en omnibus. Prud'hon aurait compris autrement la suprême élégance d'une allégorie; mais Prud'hon était un Grec égaré parmi nous.

Le réalisme qui envahit tout, même l'école de Rome, se retrouve dans la *Chaste Suzanne* de M. Henner; ici du moins, il est dans son rôle, car c'est une vraie femme et non une idée personnifiée qui doit être aperçue dans son bain. Cette chaste Suzanne est d'ailleurs assez belle, et si nous ne pouvons féliciter les deux vieillards sur leur vilaine action, nous



LE PRINTEMPS, PAR M. BOUVIER.

sommes obligé du moins de reconnaître qu'ils n'avaient pas mauvais goût. La vérité simple était de rigueur aussi dans le singulier tableau que M. Léon Glaise intitule le *Premier duel*. Sur le flanc d'une montagne dénudée, deux hommes luttent avec une violence sauvage. L'un d'eux, chancelant au bord d'un rocher et près de tomber dans l'abîme, saisit à la gorge son adversaire et cherche à l'étrangler. La colère furieuse de ces deux malheureux qui, sans armes comme sans vêtements, livrés à eux-mêmes, n'ont encore que des instincts, est exprimée avec un entrain, une passion, une rage, qui donne à la scène quelque chose d'étrange et de saisissant. Pour accentuer davantage la vie animale et expliquer la cause du duel, l'artiste a placé près des deux combattants une femme, — j'allais dire une femelle, — qui, habituée sans doute à des scènes de ce genre, attend son sort avec la placidité d'une biche devant deux cerfs en train de s'éventrer.

M. Ribot est représenté à Vienne par le *Samaritain*, titre sous lequel il a fait une figure peinte avec une énergie peu commune. M. Ribot sait rendre les palpitations de la chair, et sa touche frémissante accroche la lumière avec une franchise dont le secret était perdu depuis Ribera. Cependant il y a dans cette peinture quelque chose d'un peu conventionnel, et les ombres gagneraient à être moins opaques.

Comme impression dramatique, *la Mort et le Bûcheron*, de M. Millet[1], est un des ouvrages les plus surprenants de la peinture moderne. C'est un sujet où l'imagination semble devoir jouer le premier rôle, et pourtant c'est la réalité saisissante du bûcheron qui lui donne toute sa valeur, tant l'émotion de ce malheureux est communicative. M. Millet sait s'identifier avec les paysans : il vit parmi eux et consacre son intelligence d'artiste à nous faire connaître leur vie intime. Ce *Semeur*, par exemple, qui fait si machinalement sa besogne, est superbe dans sa nature abrupte et presque inconsciente. Mais M. Millet n'est pas aussi réaliste qu'on le dit et qu'il le croit peut-être lui-même. Il supprime de parti pris certains plis qui le gênent dans les vêtements, il élague systématiquement les détails pour mieux accuser la silhouette générale, et, en face de son modèle, il ne perd jamais de vue l'idée qu'il veut exprimer. Cela peut n'être pas conforme à sa théorie, ou plutôt à celle qu'on veut préconiser en son nom, mais c'est là ce qui constitue sa force et son originalité.

La vie champêtre a aujourd'hui de nombreux interprètes, et parmi eux il faut citer en première ligne M. Jules Breton. La *Bénédiction des*

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. II, p. 362.

blés, le *Rappel des glaneuses* et la *Fontaine* le représentent à Vienne ; on ne pouvait faire un meilleur choix dans son œuvre. M. Bouguereau, qui a déserté la mythologie pour les paysans, apporte dans ses scènes rustiques sa conscience et son savoir habituels. Le *Vœu à sainte Anne,*



LE SEMEUR, PAR M. MILLET.

la *Fileuse,* l'*Orange,* sont des tableaux dont l'agencement est charmant, mais où malheureusement l'exécution est, comme toujours, un peu lisse et dépourvue d'accent.

Nous devons aussi des félicitations à M. Feyen-Perrin pour ses *Vanneuses de Cancale,* à M. Eugène Leroux pour son *Ensevelissement en Bretagne,* à M. Billet, pour l'*Heure de la marée sur les côtes de Normandie.*

C'est en Alsace que M. Marchal a trouvé ses meilleures inspirations.

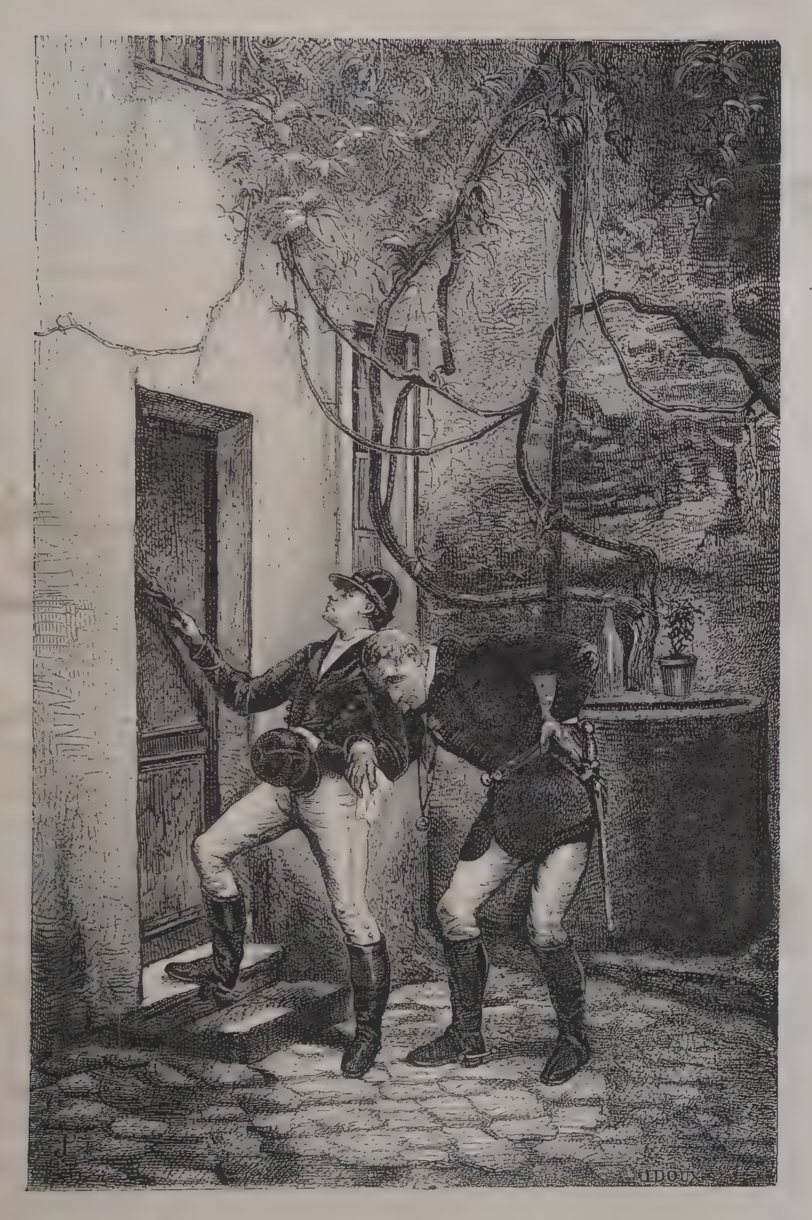
Le *Choral de Luther* et la *Foire aux servantes* le représentent mieux à Vienne que n'auraient pu le faire les tableaux qui ont figuré à nos dernières expositions. M. Jundt, bien que son exécution ne soit pas toujours des plus serrées, plaît par sa franche gaieté et son esprit inventif qui n'est jamais à court. Les *Iles du Rhin*, le *Retour de la fête*, la *Nourrice sous bois*, sont de piquantes improvisations où la malice déborde, et les gaucheries campagnardes prennent sous sa touche vivante et animée une bonhomie toujours amusante.

La précision du dessin n'enlève pourtant aucun charme au talent aimable de M. Brion, qui depuis longtemps s'est placé au premier rang parmi les peintres de genre. Le *Radeau sur le Rhin*, les *Cadeaux de noces* et les *Pèlerins de Sainte-Odile* retrouvent à Vienne le succès qu'ils ont eu à Paris.

Nos désastres ont inspiré à M. Protais une toile émue qu'il intitule *1870*, et que tout le monde a encore présente à la mémoire.

Parmi les scènes militaires, la grande toile tant attendue de M. Meissonier attire vivement l'attention publique. A ce sujet, voici ce que dit un journal allemand, *le Tagesblatt* de Vienne : « La section française des beaux-arts possède aujourd'hui au Prater, comme elle possédait au Champ de Mars en 1867, un atout qu'aucune carte du jeu des concurrents ne saurait lui couper : ce sont les Meissonier. Les critiques, les esthétiques allemands patriotiques et rêveurs auront beau critiquer les œuvres de l'art français et rassembler contre elles des témoignages réunis par pièces et morceaux, ce petit maître est trop grand pour eux; l'attaque n'a pas prise sur lui. Il a atteint la perfection dans son genre. Tout se tient dans ses œuvres; elles sont solides, tout d'un jet. Elles n'ont pas besoin d'étais pour rester debout. De temps à autre on ressuscite ce vieux conte de la légèreté française, devenue proverbiale en Allemagne. Reléguée pendant quelque temps dans la chambre des enfants, cette manière de juger le caractère français a acquis une nouvelle valeur et une réelle créance dans l'opinion publique en Allemagne, lorsque la guerre eut démontré la légèreté des Français en ce qui concerne les choses militaires, cause de leurs désastres. Mais aussi longtemps que les Français auront leurs bronzes, leur industrie artistique, leur peinture et bien d'autres choses encore, ils pourront rire de l'opinion, comme faisait Clara Ziegler des spectateurs de Vienne, mais de meilleur cœur et avec plus de raison. Tout nous engage, au contraire, nous, Allemands, à envier et à imiter la profondeur de leurs études et la solidité de leur travail.

« On ne saurait citer un exemple plus concluant, plus éclatant de ces qualités caractéristiques de leur travail, que cette constellation de sept



DÉSARÇONNÉ, PAR M. BERNE-BELLECOUR.

étoiles, constituée à l'exposition des beaux-arts par les tableaux de M. Meissonier.

« Il a commencé il y a dix ans à rendre des scènes de la vie moderne. Il a peint à cette époque le tableau si connu de *l'Empereur et son état-major à Solferino*. En même temps à peu près, il donnait au public ce tableau si émouvant, si dramatique dans sa simplicité, *1814*. On y voit l'empereur Napoléon Ier marchant en retraite sur un chemin neigeux par un soir d'hiver, Napoléon abattu comme homme et comme guerrier. Il a voulu représenter un ordre d'idées opposé dans son tableau des cuirassiers défilant devant l'empereur au commencement de la bataille de Friedland et saluant César d'un formidable cri de : « Vive l'Empereur ! » Ce qu'il y a de plus étonnant que le choix fait par lui d'un épisode si tourmenté, c'est la dimension qu'il a adoptée, cinq à six pieds de longueur. Ce tableau a passé pour un mythe dans le public parisien ; c'est, pour le présent, l'enfant mis au monde dans la douleur. Il est placé au milieu de six tableaux de moindre dimension. Il n'est pas encore achevé. Le public peut s'en apercevoir aux traits blancs qui le sillonnent de côté et d'autre, et aux lames de sabre non peintes. »

L'article du journal viennois est un fidèle reflet des opinions qui ont cours en Autriche sur le talent de M. Meissonier, dont les tableaux attirent constamment la foule, au point qu'il est souvent difficile d'en approcher. Ils sont, au reste, d'une grande variété comme invention. C'est un sentiment un peu goguenard qui a inspiré le *Peintre d'enseigne*, curieuse toile où un Raphaël de bas étage explique à son amateur que son Bacchus à cheval sur un tonneau ne peut manquer de lui attirer une forte clientèle.

Les autres tableaux, où on retrouve toutes les charmantes qualités du maître, sont le *Tourne-Bride*, le *Petit poste de grand' garde*, la *Partie de boules*, la *Route de la Salice à Antibes* et la *Fin d'une partie de cartes*.

M. Meissonier a formé plusieurs élèves distingués, parmi lesquels il faut citer son fils ; mais c'est un lourd héritage que celui d'un nom illustre dans les arts. Si le *Chapelain faisant la lecture au baron* était signé d'un nom inconnu, la critique s'empresserait de le signaler à l'attention publique. M. Charles Meissonier est condamné à conquérir sa réputation personnelle beaucoup plus laborieusement qu'un autre. Le tableau qui lui a valu une médaille en 1866 nous plaisait médiocrement : la récompense qu'il vient d'obtenir à Vienne aura l'approbation de ceux qui ont visité l'exposition.

Les très-petits tableaux sont, comme on devait s'y attendre, en assez grand nombre. La *Romance à la mode*, de M. Worms, la *Cour de diligence*, le *Matin de la noce* et la *Tentation*, de M. Vibert, sont trop connus



RÉFECTOIRE DE MOINES GRECS, D'APRÈS LE DESSIN DE M. BIDA.

de nos lecteurs pour que nous nous y arrêtions. Il en sera de même pour le fameux *Coup de canon* de M. Berne-Bellecour, qui envoie en outre son *Chasseur russe*, très-bien campé, et le spirituel tableau qu'il intitule *Désarçonné*.

Quittons le royaume des infiniment petits pour aller en Italie, où nous



ODALISQUE, PAR M. HENRI LÉVY.

appellent MM. Hébert et Bonnat. Depuis Léopold Robert, les artistes avaient singulièrement abusé des types italiens, et l'on commençait à se lasser des tableaux qui, au lieu de traduire une impression personnelle, semblaient tous copiés d'après un poncif commun. Le talent un peu maladif de M. Hébert a donné de l'Italie une interprétation nouvelle, et le public s'est épris de ces scènes mélancoliques où une population abattue par la pauvreté et la fièvre laisse voir à travers ses haillons

une dignité pleine de style et d'élévation. A Vienne, nous le retrouvons avec quelques-uns de ses ouvrages les plus célèbres, les *Italiennes à la fontaine* et les *Cervarolles*, du musée du Luxembourg.



ORPHÉE, PAR M. COROT.

Si nous en croyons M. Bonnat, l'Italie n'est pas si malsaine. Il y trouve de belles jeunes filles qui n'ont assurément pas la fraîcheur des races du Nord, mais dont le teint brun n'a rien de maladif. Assises nonchalamment

sur les marches des palais, elles se réchauffent aux ardeurs d'un soleil méridional. Sous leurs vêtements aux riches couleurs et leurs tabliers bariolés, elles sourient à de joyeux enfants en montrant de belles rangées de dents blanches. Personne mieux que lui ne s'entend à détacher des groupes de figures d'un ton basané sur une muraille claire où la pâte est accrochée et raclée comme de la maçonnerie. Contrairement à M. Hébert, dont la peinture un peu vitreuse convient d'ailleurs très-bien à la mélancolie de ses impressions, la touche de M. Bonnat est toujours précise et accuse nettement les plans sans y rien laisser de vague ou d'indécis. Bien que l'Orient l'attire quelquefois, c'est à l'Italie qu'il doit ses meilleures inspirations, et à Vienne, malgré les qualités que nous trouvons dans la *Rue de Jérusalem*, nous sommes plutôt attirés vers *Non Piangere* et *Italia*, deux toiles excellentes et fort remarquées.

L'exposition de M. Gérome est très-brillante. Si l'on excepte les *Gladiateurs*, qui sont une variante et non une répétition du tableau qui a eu tant de succès à Paris, toutes les toiles qu'il a envoyées à Vienne sont des souvenirs de son voyage en Égypte. D'autres artistes avant lui avaient exploité l'Orient, mais aucun ne l'avait interprété de la même manière. Decamps y avait vu le soleil; Marilhat, le Nil; M. Gérome y voit les habitants. Il en accuse les types avec une vérité qui ferait le bonheur des ethnographes, il en observe les mœurs comme un romancier, il en reproduit les habitudes, la tournure, le costume, avec une fidélité dont les récits de voyage les plus détaillés n'approcheront jamais; et quand la civilisation de l'Occident aura imposé à ces contrées nos habits noirs, nos rues alignées, nos habitudes de propreté et notre besoin de confortable, l'Orient tout entier vivra dans ces tableaux, qui demeureront comme des documents exacts et curieux.

Il y a un vrai charme pittoresque dans la *Rue du Caire*, dans la *Pormenade du harem* ou dans cette jeune esclave qu'on amène au marché pour trouver un acquéreur; mais le tableau qui nous paraît le plus caractéristique est la *Mosquée El-Assaneyn*, où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef. Ce monceau de têtes entassées à la porte de la mosquée et gardées par un soldat impassible, produit un effet saisissant, et le dessin, qui accuse nettement chaque type, est d'un savoir et d'une fermeté surprenante.

M. Bida, un des rares élèves qu'ait produits Delacroix, est aussi un amoureux de l'Orient, dont il traduit les mœurs avec un rare bonheur. Nous aimons surtout son *Réfectoire de moines grecs*, superbe dessin qui nous initie à la vie intime des couvents.

Parmi les peintres qui se font les interprètes de l'Orient, nous citerons



VUE D'AURAY, PAR M. LALANNE.

encore M. Belly avec ses *Pèlerins allant à la Mecque*, M. Dehodencq avec sa *Fête juive à Tanger*, M. Gustave Boulanger avec sa *Déroute kabyle*, et M. Jules Laurens avec ses paysages de Perse. L'*Odalisque*, de M. Henri Lévy, appartient aussi à l'Orient par le sujet; cependant nous croyons y voir plutôt une aimable fantaisie qu'une reproduction rigoureuse d'un type bien prononcé. C'est une jolie peinture, que l'on remarquerait davantage si l'artiste ne nous avait habitués depuis quelque temps à des ouvrages d'un ordre plus élevé et d'un caractère plus magistral.

Les portraits tiennent en général peu de place dans une exposition universelle et nous n'en avons qu'un petit nombre à signaler dans la section française. Cependant nous retrouvons à Vienne quelques-uns de ceux qui ont été le plus applaudis chez nous : le *Maréchal Canrobert* de Mlle Nélie Jacquemart, la *Dame au gant* et le portrait de Mme F..., de M. Carolus Duran[1], les têtes d'une facture si étrange et si consciencieuse de notre collaborateur, M. Gaillard, de beaux portraits de M. Cabanel, etc.

Les paysagistes sont au grand complet : MM. Cabat, Achille Benouville, Bellel, Curzon, Harpignies, ont envoyé des tableaux importants; M. Français est représenté par le *Daphnis et Chloé* et les fouilles à Pompeï; M. Corot par un *Souvenir de Ville-d'Avray*, une danse antique, et sa charmante toile d'*Orphée*; M. Diaz par des intérieurs de forêt; M. Jules Dupré par une marine; M. Daubigny par le *Lever de lune* et la *Plage de Villerville*, etc. Toutes ces toiles ont déjà été décrites dans la *Gazette*, et nous ne pourrions nous y arrêter sans tomber dans des redites. Cependant nous ne pouvons quitter le paysage sans rappeler que MM. Émile Breton, Busson, Hanoteau, Lansyer, Mouillon, Jules Héreau, Bernier, Larochenoire, sont tous représentés par des ouvrages remarquables, et que notre collaborateur, Maxime Lalanne, a envoyé de superbes fusains qui font une grande sensation à Vienne.

Avant de passer à la sculpture, notons les superbes *Poissons de mer* de M. Vollon, les fleurs de M. Escallier, les natures mortes de M. Philippe Rousseau, les vases de M. Blaise Desgoffe, etc. Voilà une bien longue et bien fastidieuse énumération, mais elle était indispensable pour montrer comment et par qui est représentée la peinture française à Vienne.

On a fait à la statuaire française les honneurs du palais des Beaux-Arts. Nos statues n'occupent pas seulement les salles affectées à notre pays, on en a placé à la grande porte d'entrée et jusque dans le jardin, où elles servent en quelque sorte de frontispice à l'Exposition. Nous nous

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 71.

conformerons à l'ordre adopté par les organisateurs du grand concours international.

La sculpture ne captive pas la foule comme la peinture; mais si le cercle des amateurs qui l'apprécient est plus restreint, il est aussi plus choisi. Chacun peut voir avec plaisir un tableau anecdotique spirituellement rendu ou d'une couleur agréable; mais il faut être versé dans les arts pour comprendre la grandeur du style ou les délicatesses de la forme. La grave statuaire ne saurait convenir à ceux qui demandent avant tout des sensations imprévues : son rôle est de poursuivre la perfection et non de chercher la nouveauté. Les courants de la mode qui font surgir chaque année des talents aimables et sémillants dans la peinture n'ont jamais réussi à fixer la réputation d'un sculpteur. Aussi les traditions sont-elles beaucoup plus vivaces parmi les sculpteurs que parmi les peintres, et ceux qui s'engagent dans une voie nouvelle le font en connaissance de cause et non par impuissance de faire autrement.

C'est avec un esprit tout imprégné de l'antiquité, avec un œil exercé à en étudier les chefs-d'œuvre, que M. Perraud a exécuté son *Enfance de Bacchus*. Silène, le père nourricier de Bacchus, est représenté dans de rares statues antiques, mais dans un très-grand nombre de bas-reliefs, sous la forme d'un homme obèse et ventru, dont des enfants joyeux et moqueurs soutiennent à grand'peine les pas chancelants. Dans l'admirable groupe du Louvre connu sous le nom de *Faune à l'enfant*, Silène est au contraire un vieillard svelte et nerveux, et sa gaieté pleine de bonhomie n'a rien qui blesse la dignité. C'est sous cet aspect que M. Perraud a compris la belle figure qu'il nous montre souriant aux espiègleries de Bacchus enfant [1]. A Vienne, c'est un des ouvrages qui soutiennent le mieux l'honneur de l'école française, et pour la perfection du morceau il n'a pas son équivalent dans les sections étrangères.

Nous avons revu avec bien du plaisir l'*Arion sur le dauphin* [2], statue qui a valu à M. Hiolle une grande médaille d'honneur au Salon de 1870. Le poëte traverse les mers, emporté sur le poisson qu'il charme par les accents de sa lyre. L'attitude est souple et gracieuse, et le corps est modelé d'une façon ravissante. C'est de la très-bonne sculpture, où la science de l'ossature se dissimule sous l'élégance des formes, et où la souplesse du mouvement est rehaussée par la pureté de la ligne.

L'*Enlèvement de Ganymède*, de M. Moulin, nous montre le jeune garçon debout à côté de l'aigle près de l'emporter dans les airs, pour en

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, page 49.
2. *Id.*, 2e période, t. IV, p. 65.

faire l'échanson de l'Olympe. En lui-même, le sujet ne prêtait pas à une exécution bien passionnée, mais la simplicité de la pose, unie aux formes gracieuses de l'adolescence, imprime à cette statue un grand charme.

Un artiste mort trop jeune pour avoir beaucoup produit, Clément Moreau, figure ici avec son *Aristophane*, dont la physionomie fine et railleuse répond si bien à l'idée que nous pouvons nous faire du grand



ARISTOPHANE, PAR CLÉMENT MOREAU.

poëte tragique. Nous retrouvons également l'excellente statue de *Virgile*, par M. Gabriel Thomas[1], qu'on a enlevée de la cour du Louvre en même temps que le *Mercure* de M. Millet, pour les envoyer à Vienne. M. Millet a en outre une terre cuite de sa fameuse statue d'*Ariane* qui fut son plus grand succès. Cette Ariane éplorée est vraiment charmante dans sa ligne ondoyante et pure, et ses belles formes rendent l'abandon

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 465.

de Thésée tout à fait inexplicable. Aussi M. Clésinger, qui n'aime pas les larmes, préfère représenter Ariane au moment où, déjà consolée par Bacchus, elle livre ses formes voluptueuses à la panthère qui lui



ARIANE, PAR M. MILLET.

sert de monture : sujet charmant, maintes fois représenté dans les camées antiques, mais rajeuni par le sculpteur qui lui donne une physionomie toute moderne. *Europe sur son taureau* fait tout naturellement

pendant à l'Ariane. M. Clésinger n'est jamais plus heureux que dans ces groupes où il fait contraster les contours arrondis et les chairs frémissantes de ses femmes nues avec la tournure énergique des animaux qui les portent. A ces deux jolis groupes M. Clésinger a joint une *Phryné devant l'Aréopage*, une *Danseuse aux castagnettes* et une *Statue équestre de l'empereur d'Autriche.*

La statuaire antique était rarement expressive, dans le sens que nous attachons à ce mot, et quand on a cité le Laocoon et le groupe des Niobides, on s'arrête sans pouvoir trouver ailleurs une trace émue des sentiments humains. Il semble qu'en nous léguant ces deux chefs-d'œuvre que rien dans l'art moderne n'a encore égalés, l'antiquité ait voulu montrer qu'elle savait tout faire, et que si elle proscrivait habituellement l'expression de la statuaire, pour lui demander exclusivement la cadence et le rhythme harmonieux des formes, c'était par système et nullement par impuissance. Au contraire la sculpture chrétienne, qui est née et qui s'est développée à l'ombre de nos cathédrales, était par essence portée à l'expression plutôt qu'à la recherche de la beauté plastique, et dans l'école française en particulier la statuaire n'a cessé, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, de tendre à exprimer des sentiments et des passions. M. Cavelier a voulu appliquer ses fortes études classiques à traduire la foi candide et naïve d'un *Néophyte* chrétien. C'est une fort bonne statue qui a déjà figuré à l'Exposition de 1867 ; mais nous regrettons que M. Cavelier n'ait pu y joindre cette belle figure de *Pénélope*, que l'on n'a pas oubliée et qui était assurément bien digne de représenter à Vienne la sculpture française.

Nous pouvons en dire autant de M. Falguière, dont le *Martyr chrétien* est assurément un des meilleurs ouvrages, mais qui sait exprimer autre chose que la foi et la douleur, et qui ne sera que fort incomplétement apprécié à Vienne, où l'on ne voit qu'une des faces de son talent.

L'extase de notre héroïne nationale, Jeanne d'Arc, n'est pas loin de ressembler à celle d'une sainte, et c'est ainsi que l'a comprise M. Chapu dans la belle statue où il la montre assise sur le gazon et rêvant à sa mystérieuse mission [1]. En adoptant le même sujet, M. Clère a cherché dans Jeanne d'Arc un côté moins méditatif, et la jeune visionnaire, écoutant les voix qui lui disent d'aller en avant, semble en proie à une sorte de délire en parfait accord avec la légende.

Dans la sculpture à expression, le *Spartacus* de M. Barrias est assurément un ouvrage hors ligne. Spartacus à peine adolescent vient d'être

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 57.



JEANNE D'ARC ÉCOUTANT DES VOIX, PAR M. CLÈRE.

témoin du supplice d'un esclave, et, serrant convulsivement un poignard, il jure de le venger. L'affaissement du vieillard supplicié, dont la tête repose sur l'épaule de Spartacus, contraste on ne peut mieux avec l'énergie du jeune homme, qui, debout et fier de sa conscience, comprend la grandeur du rôle qu'il veut jouer, sans en mesurer le péril. L'exécution



SPARTACUS, PAR M. BARRIAS.

du groupe est d'une surprenante fermeté, et l'intention, d'un beau sentiment tragique, n'éveille le souvenir d'aucun ouvrage antérieur. On peut en dire autant de la *Pythie* de M. Bourgeois, qui, dans le délire des vapeurs prophétiques, s'exalte sous l'inspiration du dieu qui parle en elle. A son geste à la fois grandiose et convulsif, un ancien aurait reconnu la prêtresse d'Apollon, mais un statuaire grec aurait été surpris de voir le marbre traduire cette attitude violente et chercher ces lignes tourmentées dont aucune statue antique ne nous a donné l'exemple.

La statue d'*Agrippine*, de M. Maillet, est conçue dans un sentiment vraiment romain; pourtant on voudrait dans l'exécution quelque chose de plus robuste. Le talent élégant et fin de cet artiste nous paraît plus à sa



JEUNE SYRACUSAINE, PAR M. MAILLET.

place dans la *Jeune Syracusaine*, excellente figure qui ne présente rien de dramatique, mais qui est charmante de jeunesse et d'ingénuité. C'est aussi un sentiment exquis d'atticisme et d'élégance antique qui fait toute

la valeur de *la Dévideuse*, de M. Salmson, si remarquée à un de nos derniers Salons.

La Renaissance italienne avait été longtemps méconnue ou dédaignée par nos sculpteurs. Depuis quelques années, un groupe de jeunes artistes, à la tête desquels il faut placer M. Paul Dubois, s'est épris de Donatello et des maîtres de cette époque. Sans faire d'imitations direc-



LA DÉVIDEUSE, PAR M. SALMSON.

tes et systématiques, ils ont cherché dans la nature et sur le modèle vivant des formes en rapport avec les maîtres qu'ils étudiaient.

Doué d'un goût distingué qui le préserve des vulgarités du réalisme, M. Dubois est enclin pourtant à chercher la vérité individuelle plutôt que la grandeur typique. Il est moins préoccupé de l'ampleur monumentale que de l'esprit et de la finesse des formes. L'industrie fait de charmantes réductions de ses statues, qui sur une place publique sembleraient une décoration un peu maigre. La *Gazette* a gravé déjà les trois statues qui

le représentent à Vienne, le *Narcisse*[1], le *Chanteur florentin*[2] et le *Saint Jean-Baptiste*[3].

Le *Gaulois* de M. Baujault et le *David* de M. Mercié accusent des tendances à peu près analogues, et l'on chercherait en vain dans ces deux figures d'adolescents la pondération et la tranquillité de lignes, les formes saines et robustes des ouvrages de l'antiquité. Mais pour être plus modernes de formes ces deux statues n'en sont pas moins charmantes, et s'il y a dans la figure de M. Baujault plus d'élégance et de délicatesse, le *David* de M. Mercié a une singulière fermeté, et il accomplit son acte avec une décision et une volonté qui sont parfaitement dans le rôle du personnage. Ce David n'a d'ailleurs rien de biblique dans la physionomie; sa tête fait penser à un portrait, ses pieds semblent avoir porté des souliers et il a tout l'air d'un homme d'à-présent qui viendrait de tuer Goliath : statue vivante et originale au demeurant, accusant un vif sentiment de la vérité, et sans la lourdeur et les gaucheries du réalisme de certains peintres.

L'*Ève après le péché*, de M. Delaplanche, a de fort beaux morceaux, bien que la pose en soit un peu maniérée. La mère du genre humain apparaît sous les traits d'une femme aux flancs robustes et aux formes puissantes, et la silhouette est d'une allure ample qui rappelle certaines figures de Michel-Ange, dont l'artiste paraît s'être vivement préoccupé.

Dans l'art antique, les grandes divisions géométriques du corps humain s'affirmaient nettement et la statuaire procédait par simplifications. Les hommes qui au commencement de ce siècle prêchèrent le retour aux doctrines de l'antiquité, Chaudet, Cartelier ou Bosio, voulurent, avec l'exagération propre à tous les révolutionnaires en art, non-seulement subordonner les détails de la chair et de la peau, mais ils les supprimèrent tout à fait, croyant agir au nom du style et de la souveraine beauté. Aussi leurs ouvrages, qui furent acclamés de leur vivant parce qu'ils étaient à l'unisson de l'opinion publique, semblent aujourd'hui singulièrement froids, et nous nous jetons, inconsidérément peut-être, dans une voie diamétralement opposée.

M. Carpeaux est un grand sculpteur, c'est incontestable, et si l'art statuaire consistait seulement à animer le marbre ou la pierre, à exprimer les palpitations de la vie et les frémissements de l'épiderme, je crois qu'il serait aujourd'hui sans rival. Il plaît par son accent vraiment

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 53.
2. *Id.*, t. XIX, p. 35.
3. *Id.*, t. XVII, p. 35.

moderne à notre jeune génération, qui lui pardonne volontiers son manque de noblesse dans les formes et son impuissance à ajuster une draperie. Le *Pêcheur napolitain*, que nous retrouvons en bronze à Vienne, est une statue qui a été vue déjà à plusieurs expositions ; pour nous, en exceptant bien entendu ses grands ouvrages décoratifs, c'est le meilleur ouvrage de M. Carpeaux. L'artiste a envoyé en outre plusieurs charmantes terres cuites, la *Jeune fille à la coquille*, le *Printemps*, etc. La terre cuite est un genre dans lequel M. Carpeaux excelle et qui fait parfaitement valoir ses brillantes qualités de chaleur et d'improvisation.

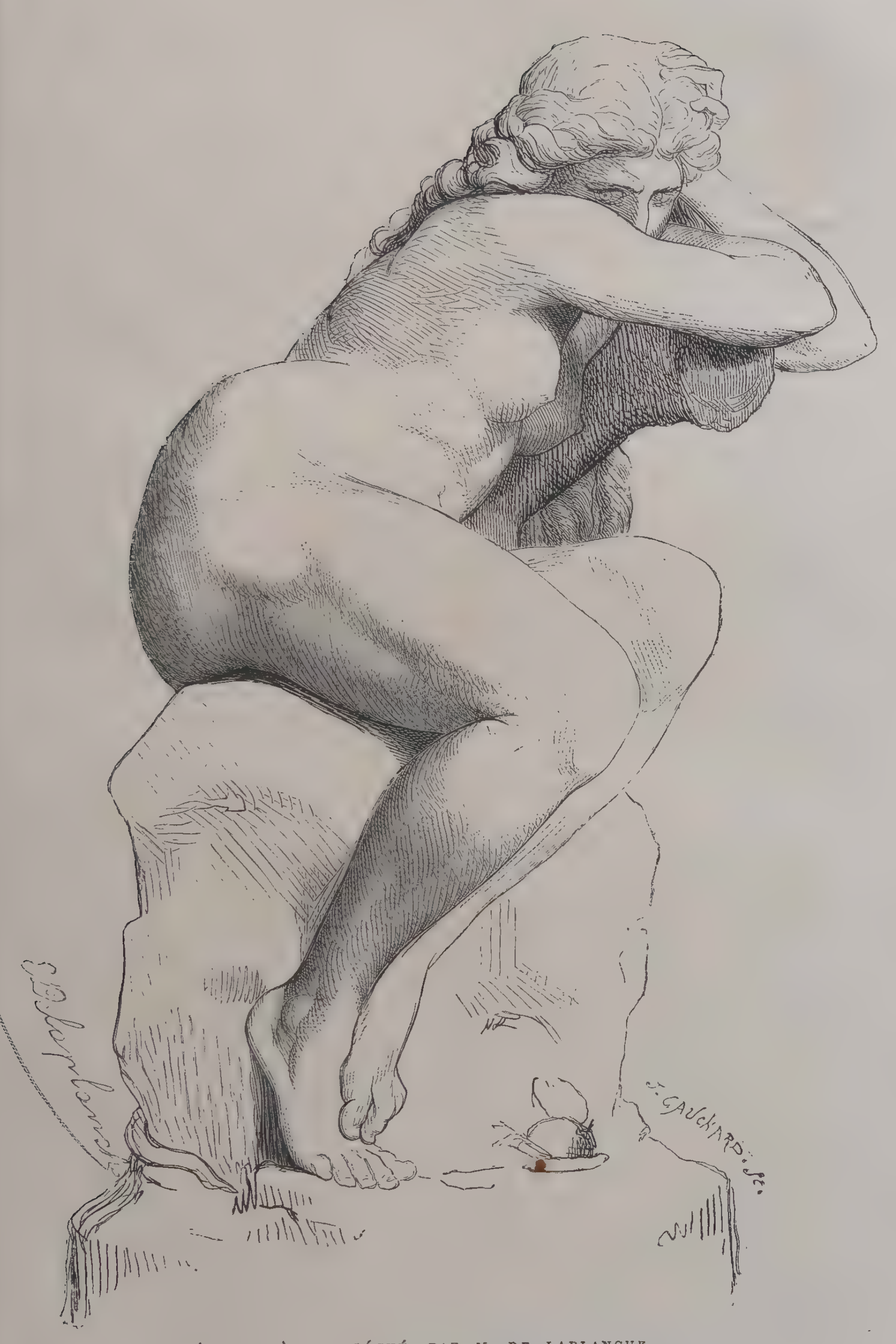
L'*Hébé endormie*, de M. Carrier-Belleuse, est une excellente figure ; mais nous aurions voulu que le fécond artiste l'eût accompagnée par quelques-uns de ces bustes auxquels il sait donner un caractère si vivant et si éminemment français. Nous en dirons autant pour la *Douleur* de M. Bartholdi, qui est insuffisante pour faire connaître l'artiste dans le style décoratif et ornemental qui lui est propre [1].

La *Somnolence*, de M. Leroux, quoique conçue dans un mouvement un peu maniéré, est charmante de formes. Cette belle dormeuse, à demi étendue sur le siége où elle se renverse, est pourtant éveillée ; seulement elle semble poursuivre un rêve qui, à coup sûr, n'est pas un cauchemar, car elle s'y abandonne avec une grâce parfaite. Sa beauté, d'ailleurs assez moderne, et ses formes toutes parisiennes ne font nullement songer à la Grèce.

La *Frileuse* de Travaux, un artiste qui mourut au moment où le succès commençait à récompenser ses efforts, est une jolie statue que l'on pourrait classer dans la sculpture de genre. Ce terme, néanmoins, qualifie mieux les statuettes dont le mérite repose principalement sur l'ingéniosité de l'invention, comme le *Sabot de Noël*, la *Petite fille à la colombe*, ou *l'Enfant à l'escargot* de M. Itasse. Si l'on excepte M. Barye, dont les ouvrages, si petits qu'ils soient, sont toujours conçus dans un style monumental, et qui malheureusement s'est abstenu, presque tous les sculpteurs d'animaux peuvent être rangés dans cette catégorie. Nous trouvons ici M. Isidore Bonheur avec son *Taureau combattant un ours*, M. Cain avec son *Lion de Nubie* et son *Tigre terrassant un crocodile*, et M. Mène, qui n'a jamais eu de goût pour les animaux féroces et se contente de nous montrer une *Chasse au vol* et un *Valet de chasse et sa harde*.

M. Fremiet tient dans ce groupe d'artistes une place à part. Sous prétexte de faire des animaux, il ne se contente pas de nous montrer de fines statuettes de chiens, de moutons, de chèvres, et toute une famille de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 426.



ÈVE APRÈS LE PÉCHÉ, PAR M. DE LAPLANCHE.

chats fort amusante, il compulse les documents et se fait volontiers archéologue. Son *Cavalier gaulois* et son *Cavalier romain* sont d'une grande exactitude comme types. Ajoutons que, sans oser escalader l'Olympe, M. Fremiet s'éprend parfois de la mythologie et fait, par exemple, *un Centaure combattant un ours,* où un sculpteur d'Athènes ne reconnaîtrait peut-être pas ses principes, mais où un berger thessalien retrouverait ses légendes traduites avec une verve spirituelle.

Malheureusement, le sentiment pittoresque convenable pour une statuette ne suffit plus quand on veut aborder l'art monumental, et dans la grande statue équestre de *Louis d'Orléans,* destinée à la décoration d'un château, le détail archéologique s'affirme un peu trop et vient distraire de l'ensemble. Nous savons que les accidents du costume, nécessaires quand il s'agit d'une figure historique, sont souvent une gêne pour le statuaire. Mais le grand art consiste précisément à faire prédominer le caractère général sur les accessoires, et Verocchio en a donné un magnifique exemple dans sa célèbre statue du condottiere Colleone.

La sculpture polychrome a un adepte fervent chez M. Cordier, dont les statues ethnographiques présentent toujours un vif intérêt. Son *Nègre* et sa *Négresse,* sa *Femme fellah* en bronze et onyx, son *Almée* en bronze argentée, sont des ouvrages bien conçus comme style décoratif en même temps que fort curieux comme recherche du type. M. Rochet, s'appuyant sur les traditions de l'antiquité, cherche aussi des combinaisons de couleurs multiples. Sa *Cassandre invoquant la protection de Minerve* présente une association heureuse de l'or, de l'argent et du bronze.

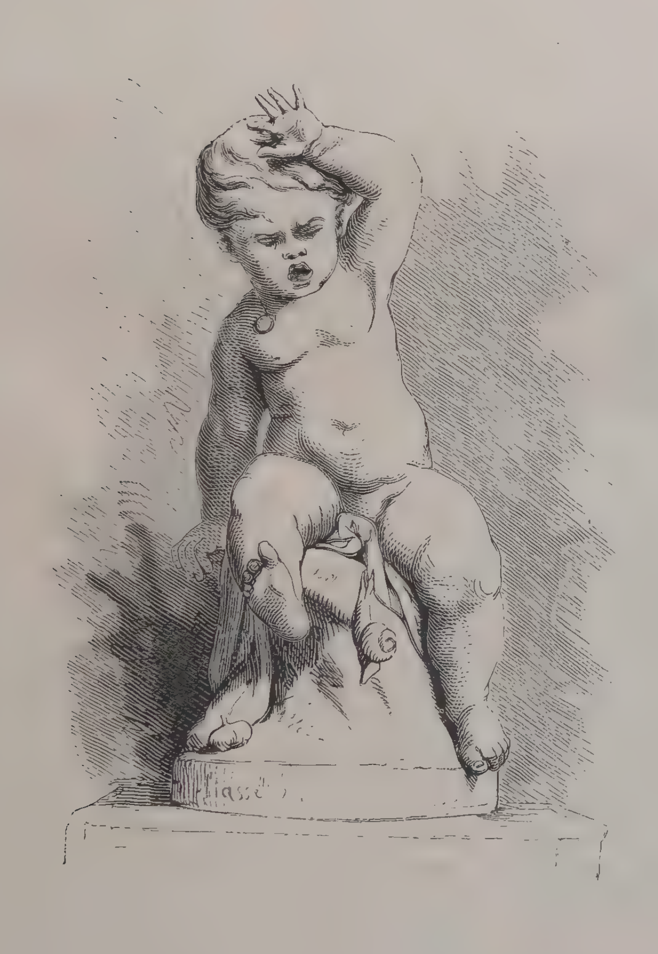
La polychromie des statues, qui ne s'emploie guère aujourd'hui que dans les applications de l'art à l'industrie, était très-usitée en Grèce, et les anciens, qui croyaient que la couleur était un des éléments essentiels de l'art décoratif, n'avaient garde de se priver d'une aussi précieuse ressource pour leurs monuments. Nous ne pouvons donc qu'applaudir aux tentatives qui se font dans ce genre, et nous ajouterons que la France est le seul pays où elles se produisent d'une manière sérieuse. Mais tant que l'architecture n'aura pas fait un effort dans le même sens, la sculpture polychromique ne pourra être qu'un fait accidentel.

Pour la statuaire monumentale, comme pour la sculpture intime et pittoresque, la France occupe le premier rang à l'exposition de Vienne. Il en est de même pour la peinture, et nous pouvons ajouter que dans tous les travaux de l'Industrie, où l'art et le goût tiennent une place, la supériorité de notre pays se montre d'une manière incontestable. C'est à nos artistes à redoubler d'efforts pour la maintenir; après nos effroyables malheurs, leur succès a été pour nous une consolation en même

temps qu'une espérance. Dans ces combats pacifiques de l'art et de l'industrie, ce n'est plus la discipline qui assure le succès, c'est l'initiative individuelle ; ce n'est plus la force matérielle des peuples qui est en jeu, c'est leur force productrice, et les promesses que donne la victoire ne reposent plus sur les chances éphémères d'un traité : elles ont pour gage la source vivifiante de toute richesse, l'intelligence dans le travail.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



LES BRONZES JAPONAIS

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE[1]

I.



Le Japon s'est isolé pendant des siècles. Méprisant, dans sa fière indépendance, les avantages qu'une nation peut retirer des relations extérieures et de tout commerce avec ses voisins, il a voulu se suffire et rester lui-même. C'est donc tout récemment, et depuis que les événements ont changé sa politique et ouvert ses principaux ports, que l'Empire du soleil levant est devenu l'objet des préoccupations générales.

Seulement, loin d'étudier ce qu'avaient écrit les Portugais et les missionnaires chrétiens accueillis un moment à Nippon, de rechercher les documents publiés par Kœmpfer, Titsingh, Siebold et Hoffmann, on a jeté dans le public les appréciations les plus fantaisistes, mis l'engouement à la place de la vérité, créé un Japon presque aussi idéal que fut la Chine pour les curieux du XVIII[e] siècle. Les albums modernes, importés à profusion, ont été la cause principale de ces aberrations ; on s'y est attaché, on les a loués tous, au lieu de distinguer entre les chefs-d'œuvre et la pacotille, puis on a conclu de leur abondance même que l'art japonais avait une origine peu ancienne.

Nous n'insisterons pas sur l'inanité de ces assertions ; nous avons

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. VIII, p. 281.

montré ailleurs, d'après des témoignages irrécusables, à quelle antiquité remontaient les premiers essais de la fabrication céramique à Nippon; la collection de M. Cernuschi va prouver à son tour que l'art des métaux, sans égaler sans doute l'ancienneté de celui des Chinois, date du moins d'une époque fort respectable.

Avouons-le d'abord : les documents écrits nous manquent ici, non pas que les Japonais aient négligé de formuler les annales de leurs industries, mais parce que leurs livres, et notamment le *Shin ko hoschi*,



KIRIN JAPONAIS.

ou Dix genres d'antiquités réunies, n'étaient pas parvenus en Europe; cela tient au soin particulier qu'ils avaient mis à ne point livrer aux étrangers les secrets de leur religion, de leur histoire et de leurs mœurs.

Aussi, en pénétrant dans les salles du palais de l'Industrie une secrète émotion vous saisit; il y a quelque chose de particulièrement mystérieux dans ces pièces japonaises qui, par leur volume et leur hardiesse, dominent toutes les autres; à travers cette avenue de personnages mystiques, d'animaux extraordinaires, l'œil se fixe sur ce Bouddha gigantesque assis sur le lotus sacré. Cette calme figure au geste symbolique, combien de problèmes ne pose-t-elle pas pour le curieux? Quel est son âge?

quelles doctrines se rattache-t-elle? pourquoi, dans le cortége des statuettes plus modestes qui l'entourent, tant de types divers, d'emblèmes variés?

C'est que le Japon, malgré sa politique d'isolement, n'a pu résister à l'introduction de certaines sectes étrangères et qu'il compte aujourd'hui trois religions principales confondues dans une hagiographie presque inextricable.

D'abord essentiellement nationale, la théogonie de Nippon admettait des dieux suprêmes vers lesquels la pensée osait à peine s'élever; ceux-là avaient laissé à des dieux inférieurs, qualifiés *mikoto*, le soin de créer l'univers; puis, du contact de ces dieux avec des êtres créés d'une nature semi-divine avait surgi la race des souverains, émanation presque directe de *Ten-sio-daï-sin*, le grand Esprit des cieux purs, protecteur spécial du Japon. Entre les dieux et la race humaine se plaçaient les kamis ou saints, par l'intercession desquels, seuls, on pouvait s'adresser à la divinité.

Plus tard cette religion, dite *Sinsiou*, fut modifiée par l'introduction du bouddhisme. Les livres de la doctrine pénétrèrent d'abord vers 552; puis en 579 un bonze coréen parvint à la faire adopter en représentant Bouddha comme un *avatar* ou une incarnation de Ten-sio-daï-sin. Politique excellente, pratiquée par les Grecs et les Romains, qui assimilaient les dieux topiques des peuples conquis à leurs dieux principaux.

Mais qu'est-ce que Bouddha? a-t-il le caractère divin? Non; dans le sens exact ce mot veut dire sage. Le premier auquel il fut appliqué est un certain Sakia-mouni, natif de Kapilavastou dans l'Inde, ou de Ceylan, et qui, selon les uns, date de 3,112 ans, et selon les autres de 543 ans seulement avant notre ère : ce Bouddha historique se serait incarné depuis dans quelques-uns de ses principaux disciples.

Que l'on ajoute à cette déviation de la théosophie indienne la religion chinoise divisée en deux sectes distinctes de philosophes et de tao-sse, et l'on pourra se figurer la complication du panthéon japonais avec ses *dii majorum gentium* ou dieux principaux, et ses *dii minorum gentium*, c'est-à-dire les kamis ou saints, et les héros, de toute provenance, intermédiaires entre l'humanité et les puissances suprêmes.

Arrêtons-nous donc devant ces figurations sacrées. Le grand bouddha, mesurant plus de quatre mètres de hauteur, provient de Megouro, sorte de faubourg de Yédo; il surmontait là un monticule que recouvrait un temple détruit par un incendie.

Au Japon, comme le démontre la curieuse petite collection de modèles en bronze renfermée dans l'armoire nº 87, les temples sont parfois

formés simplement d'un toit en chaume soutenu par quatre piliers de bois, et vont en se compliquant jusqu'à la construction monumentale composée de plusieurs palais successifs, ou d'une haute tour à étages nombreux représentant les sphères superposées des cieux.

On comprend dès lors que le bronze de Megouro n'ait pas beaucoup souffert; comme exécution et comme style, il indique une technique avancée; la tête et les mains sont largement modelées et l'expression respire une grandeur religieuse véritablement imposante. Du reste cette expression, de même que le geste et l'ajustement, sont évidemment conformes à un canon, car la collection de M. Cernuschi nous offrira des figures identiques, les unes presque de proportion naturelle, les autres réduites à la statuette et même au bijou. C'est toujours la même chevelure bouclée, le même regard baissé dans un détachement absolu des choses terrestres, le même geste des deux mains, et la même station sur la fleur sacrée. L'un de ces bouddhas, dont les chairs sont dorées, et les vêtements en bronze à patine noirâtre, est daté de l'année keng-chin, la cinquante-septième du cycle; il nous paraît qu'on pourrait la faire remonter au soixante-onzième cycle, c'est-à-dire à 1621.

Parmi les saints bouddhiques plusieurs sont remarquables par leur facture et leurs emblèmes; tels deux hommes debout tenant d'une main la perle et de l'autre le bâton pastoral ou la bannière des croyants : celui de droite a son nimbe orné des trois perles flamboyantes figurant la trinité bouddhique, *San-pao*, les trois précieux : celui qui a été, celui qui est et celui qui sera. Il a été consacré sous le règne de Kjo-fo (1716 à 1736), l'année ping-chin, soit en 1717. Son socle en forme de lotus est inscrit de diverses dédicaces et chargé du signe sacré, le swastica indien ou le wan-tse, symbole de la création ou des dix mille choses.

Signalons encore deux statues tenant le lotus près de s'épanouir; l'une est debout et ses vêtements sont gravés d'une légende qui la dédie à un temple et une bonzerie; l'autre est assise sur le lotus, mais ne peut être assimilée à Bouddha dont elle n'a ni le type, ni le geste, ni la coiffure; ici les cheveux sont relevés et maintenus en une sorte de tiare.

Nous ne chercherons pas à mettre des noms sur les images sans nombre qui peuplent les galeries; *Kouan-in* seule peut se présenter sous trente-deux formes; *Pien-tsai-tien*, la Vénus japonaise, personnification de la nature qui nourrit tout, a souvent pour cortége ses quinze fils, chargés de fonctions diverses.

Certains vieillards chauves, presque toujours assis, l'un caressant un tigre, les autres tenant un sceptre, un chasse-mouches, un bâton ou

d'autres accessoires, sont les seize *Arhans* les plus distingués qui répandirent le système de la métempsycose.

Les sept dieux du bonheur, l'Amour, l'Honneur, les Talents, la Richesse, la Nourriture, le Contentement, la Longévité, sont figurés parfois sous forme gracieuse ou noble, parfois avec la tournure grotesque



CHEOU-LAO MONTÉ SUR LE CERF BLANC.

que nous leur avons vue déjà chez les Chinois. Ainsi *Fo-teï* (Pou-tai), le Contentement, est aussi débraillé, aussi obèse qu'au Céleste Empire; son corps semble rivaliser avec l'outre des biens terrestres sur laquelle il s'appuie ou qu'il traîne après lui. La mythologie japonaise l'assimile parfois à Iebis ou Jebisu, patron des pêcheurs ou dieu de la mer, et le représente portant un poisson. Quant à Cheou-lao, appelé Zju-rò (la Longévité), sa tête au crâne monstrueux égale en volume, dans certaines

statuettes, le quart de la hauteur totale. Ces exagérations mythiques ne forment point règle absolue dans la représentation des dieux, car le Cheou-lao monté sur son cerf blanc, dont nous donnons l'image, est empreint d'une grande majesté.

Bodai-zju-zin-ten, génie de l'arbre de la science, est une gracieuse jeune femme tenant une branche de cet arbre sacré (le *Ficus religiosus*



KOUAN-IN.

ou *indica*). Nous croyons la reconnaître dans la statuette n° 56, bien que le rameau qu'elle porte soit chargé de pêches, ce qui la transformerait en déesse de longévité; mais sa coiffure et son costume l'éloignent de Kouan-in, la seule figure féminine qu'on substitue parfois à Cheou-lao.

Puisque le nom de Kouan-in est revenu sous notre plume, signalons une de ses représentations, petit chef-d'œuvre d'art qu'on peut admirer dans l'armoire n° 80. Cette statuette en argent, dont le geste rappelle celui de la Vierge chrétienne, est admirable de fini, de grâce et d'ajuste-



ment; derrière elle se dresse une gloire flamboyante à jour et dorée, qui la détache sur le fond noir de la chapelle portative en laque qui lui sert de niche et se ferme par deux vantaux, à la manière des triptyques.

Nous figurons l'une de ces chapelles portatives en laque d'un travail exquis, dont le fond et les battants sont relevés de figures sacrées; elle renferme un bouddha en or massif très-remarquable lui-même.

Non loin, et dans une chapelle plus grande, se loge un groupe dont le principal personnage est le dieu du Feu tenant le glaive infernal; il est assis sur un monticule d'où sort un fleuve écumeux; deux personnages secondaires sont placés sur les côtés un peu en avant et debout. On ne peut rien voir de plus finement ciselé que ce bronze, relevé de quelques points d'or et d'argent; l'expression du dieu est saisissante, ses petits yeux d'or lancent des éclairs; l'eau du fleuve coule et scintille semblant rejeter ses gouttelettes d'argent.

II.

Descendons des hauteurs de l'Olympe japonais pour nous occuper des choses terrestres, ou plutôt changeons de sommets et gravissons ceux où resplendit le génie des arts.

Nous l'avons laissé pressentir : toutes les fois qu'une règle s'impose à l'artiste, son essor est entravé; il ne redevient lui-même qu'au moment où son imagination, aux prises avec la nature, lui suggère ce mode d'interprétation qui constitue le caractère, l'originalité, en un mot le génie individuel.

En Chine, nous n'avons pu examiner les bronzes de ce point de vue; là l'école domine toujours l'artisan; le patron s'impose, étendant son niveau sur les productions d'un même temps. Au Japon, au contraire, en dehors du canon religieux, l'homme est seul solidaire de ses œuvres; celui qui a conçu exécute, donnant le dernier mot de sa pensée, et recueillant la renommée pour prix de son succès. Aussi quelle variété, quelle perfection dans les mille objets qui se déroulent sous nos yeux! S'agit-il de représenter un philosophe, un lettré, un poëte : combien l'artiste trouvera dans l'ajustement, la tournure et l'expression d'une simple statuette, de ressources pour parler à l'imagination et grandir son personnage! Nous n'en voudrions pour preuve que cette merveilleuse figurine, aussi colossale qu'un antique ou un bronze florentin du XVIe siècle. Si le sujet est familier, la justesse de la pose et des détails lui donnera un intérêt tout particulier : qu'on regarde, sur l'étagère de gauche, ce personnage

ombragé sous son énorme chapeau de paille et monté sur un mulet caparaçonné ; comme il est ferme et confiant dans la tranquillité de sa monture ! Celle-ci, libre en ses allures, flaire le chemin en allongeant le cou, et cherche où placer son pied sûr. On sent, dans ce groupe, d'un côté l'abdication du cavalier qui veut s'abstraire et penser en voyageant ; de



VOYAGEUR SUR SA MONTURE.

l'autre, l'instinct affectueux de la bête cherchant à bien servir un maître bienveillant.

Et si nous choisissons ces exemples presque au hasard, c'est qu'il nous est impossible d'analyser les groupes et les statuettes qui se dressent sur les étagères ou miroitent sous les vitres de la deuxième salle.

Disons un mot encore de la perfection non moins admirable des représentations animales ; nous ne parlerons pas des oiseaux fabuleux dont la conception est pourtant un chef-d'œuvre de composition ornementale, ni des grues colossales au mouvement si juste, des oies transformées en

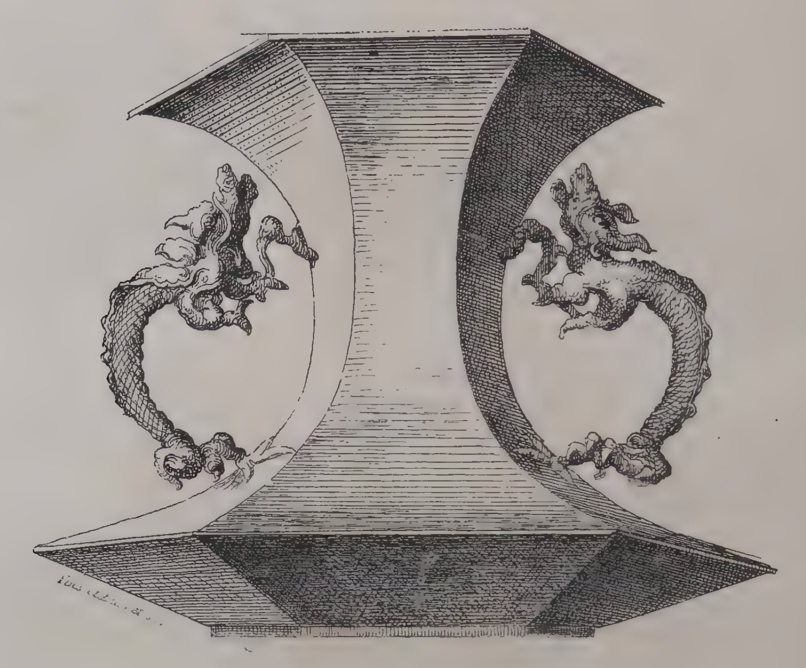
brûle-parfum, des canards mandarins, des coqs et poules qui semblent caqueter ; nous nous arrêterons de préférence devant les nombreux hôtes de la mer, thème favori de nos insulaires. Combien sont exacts et vivants les crabes aux pinces monstrueuses, les écrevisses aux antennes filiformes ! Ne croirait-on pas voir ramper les mollusques, remuer les groupes d'oursins entremêlés aux coquilles diverses, buccins, cythérées ou bucardes? Il semble vraiment que les artistes de Nippon aient tenu à prouver que tout, dans la nature, leur est familier et peut servir de prétexte à l'exercice de leur merveilleux talent. Ne voyons-nous pas jusqu'aux flots écumeux se figer en métal sous leur main capricieuse et fantaisiste, pour formuler des porte-pinceaux ou les supports de ces boules de cristal de roche que, comme les dames romaines, les Japonaises aiment à promener sur leur bras nus pour y trouver une agréable sensation de fraîcheur? La pieuvre enfin, avec ses tentacules multiples et ses yeux saillants, leur fournit aussi un motif de composition pittoresque et symbolique à la fois ; ce poulpe, qui semble ne point inspirer aux Japonais la répulsion dont il est l'objet chez nous, est parfois dressé sur un rocher de manière à simuler la tête élevée du dieu de la Longévité ; il devient alors une sorte de transformation de Iebis, patron des marins.

III.

On pourrait étendre à l'infini la description de ces ouvrages où la fantaisie, le goût, le génie de l'imitation poétisée, se montrent sous des formes si multiples ; mais d'autres étonnements attendent le critique qui doit examiner le mérite des artistes japonais au point de vue de la composition des vases.

L'œil le plus prévenu serait charmé par le seul aspect des pièces qui couvrent l'étagère à gauche de la salle d'entrée ; un ensemble grandiose, des détails élégants vous attirent d'abord, puis l'étude attentive confirme l'heureuse impression du premier moment. Presque tous ces vases sont biformes, c'est à dire composés d'un corps sphéroïdal surmonté d'un col conique ou évasé, et portés sur un pied bas ; ils diffèrent pourtant à ce point dans les proportions relatives des parties qu'il n'en est pas deux qu'on puisse apparier. Quant aux appendices, ils sont aussi ingénieux que singuliers : voici des dragons que l'artiste a tordus savamment en contorsions terribles aux flancs d'un vase impérial ; là ce sont des têtes d'éléphants qui dressent leur trompe flexueuse ; un autre vase a ses anses doubles formées d'un anneau inférieur inséré entre deux autres cercles

jumeaux qui le surmontent ; plus loin ce sont des grappes de fleurs qui pendent avec une mollesse apparente ; sur un vase à contenir le vin, deux ceps chargés de feuilles fripées et de grappes tombantes s'élancent latéralement, continuant le motif d'un bas-relief circulaire où la vigne se montre fleurissant ou mûrissant ses fruits. Ici ce sont des groupes de pêches qui s'élèvent sur la hanche accusée du vase ; plus loin, des papil-

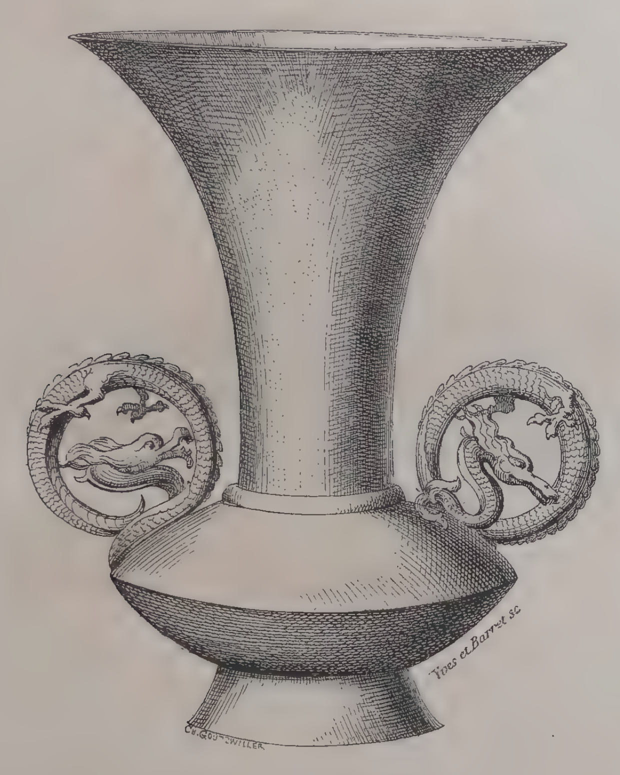


VASE HEXAGONE.

lons qui battent des ailes, emblème de mariage, ou peut-être insigne armorial de la principauté d'Enchiou ; puis des fong-hoang, des tortues sacrées et autres signes de puissance. Au milieu de tout cela figure une fontaine en forme de gourde, fruit consacré, et dont la surface est comme brodée des fins reliefs de l'arbre lui-même, avec ses branches grimpantes et multiples, son feuillage découpé, ses fleurs et ses fruits, détachés en appendices ; puis vers le bas surgit un dragon contourné dont le corps et la tête, dissimulant un appareil vulgaire, donnent issue au liquide ; au-dessus, un autre dragon plus petit fait saillir ses griffes puissantes tenant une perle de cristal de roche, symbole de la dignité impériale.

Car, rappelons-le, à côté de leur valeur artistique, ces vases ont leur langage nobiliaire : à l'empereur seul appartiennent ceux ornés du dragon

à trois griffes enserrant la perle; le Taïcoun, puissance de second ordre aujourd'hui détruite, timbrait les siens de l'*avoï-no-go-mon*, armoirie composée de trois feuilles de mauve appointées vers le centre d'un cercle; la chute de ce pouvoir exécutif explique sans doute le grand nombre d'œuvres à ses armes qu'a pu se procurer M. Cernuschi. Sur l'étagère, une autre pièce magnifique, au timbre du prince d'Arima et datée de la



VASE IMPÉRIAL A DRAGONS.

dix-huitième année du cycle (probablement 1702), a été consacrée à un temple, ce que nous apprend une inscription gravée au revers.

Nous pourrions citer beaucoup d'autres pièces armoriées; mais nous voulons revenir à la forme et à l'ornementation des vases, sujet presque inépuisable lorsqu'il s'agit du Japon. Les Chinois nous avaient montré dès l'antiquité des urnes ceintes de cordes nouées à angle droit et formant un échiquetage en demi-relief; ici, nous avons plus encore, un réseau véritable, détaché, enveloppant le vase et pouvant s'ouvrir en deux parties et se réunir au moyen des anses. Ailleurs le bronze s'est assou-

pli comme l'osier, pour formuler des corbeilles à jour, des nattes ou des couffes de jonc; il a été tressé en nattes serrées et planes comme certaines feuilles de latanier; on trouve jusqu'à des vases sphéroïdaux reproduisant une pelote de fil capricieusement enroulée; en un mot, aucune



FONTAINE EN FORME DE GOURDE.

chose naturelle ou d'usage journalier n'a échappé à la verve imitative des artistes de Nippon. Si l'on voulait d'ailleurs comparer certaines de leurs œuvres aux conceptions des autres peuples, on constaterait de bien curieuses analogies : l'armoire inscrite des n°s 1 à 4 renferme toute une série de fioles variées, fines, élancées, et qu'on croirait copiées sur les lacrymatoires des Grecs; ce sont les bouteilles dans lesquelles on met le saki, sorte d'eau-de-vie de riz très-forte et qui se boit chaude. D'autres lagènes plus grandes rappellent la surahe des Persans, modèle de nos carafes modernes; toutes les combinaisons possibles s'y trouvent, dans la donnée d'un corps sphéroïdal surmonté d'un tube cylindrique : ici le corps, irrégulier, représente des flots rejetant sur un rocher central, d'où s'élève le col, des tortues et des coquillages; ailleurs, le col se développe

comme un gobelet profond superposé au corps lenticulaire; puis ce sont des cannelures, des zones d'ornements, des palmes ou feuilles d'eau qui rehaussent le poli du métal, ou bien encore des anses variées qui viennent meubler la rigidité du col cylindrique; ces anses descendent quelquefois même jusque sur la rotondité du corps en formant des courbes d'une grande légèreté.

Au milieu de tout cela ressortent encore des compositions bizarres ou



VASE A RÉSEAU MOBILE.

charmantes, où l'on ne chercherait que de l'esprit s'il n'y fallait trouver un symbolisme caché. Ainsi, dans l'armoire n° 10, nous voyons un groupe curieux : sur une arène inclinée où viennent se dérouler les derniers plis de la vague, une cythérée s'est échouée, parmi d'autres coquilles, au pied d'un monticule; de ses valves s'échappe un jet vaporeux bientôt condensé et développé en nuage, sur lequel repose une coupe à doubles parois : or la cythérée, emblème de beauté, est consacrée à la Vénus du Japon, Pien-tsai-tien-niu; le vase est donc destiné à son culte.

Au n° 39, la composition est plus singulière encore : un socle carré surmonté de quatre groupes de nuages supporte une lampe dont la mèche s'enroule sur des tiges de ling-tchi. Sur l'un des côtés de la coupe, et au sommet d'un fût quadrangulaire en bronze, est accroupi un rat d'une vérité frappante d'exécution; il semble attendre, pour s'abreuver dans le

bassin, que le feu soit éteint; en bas du fût, émergeant du liquide, se dresse un petit rat qui cherche à rejoindre le premier. Tout cela est réel, naïf, charmant; mais ces rats ne sont point là par une simple fantaisie : sur le socle, en métal blanc, ressortent les douze signes du zodiaque ou les douze animaux du cycle, ce qui donne à la pièce un caractère sacré;



COUPE SORTANT DE LA CYTHÉRÉE SACRÉE.

les rats qui la dominent font évidemment allusion au mois que le rat symbolise dans le zodiaque et pendant lequel la lampe doit brûler sur l'autel.

C'est également au mobilier officiel qu'appartiennent les cloches si variées de formes et de dates, les plaques sonores et tant d'autres choses inexplicables au premier aspect. Les tings, ou brûle-parfums, se montrent encore ici sous les deux formes principales qu'ils affectent en Chine, c'est-à-dire circulaires et tripodes, ou rectangulaires à quatre pieds; beaucoup sont armoriés, et, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, tous sont ornés avec un goût parfait et enrichis des détails les plus délicats. Le plus monumental, exposé au pied du grand bouddha, est surmonté du chien

de Fo, brodé de riches lambrequins et couvert d'inscriptions en relief; il est daté du Nengo de Bun-sei (1818). Quelques-uns portent, à jour ou en relief, les huit koua de Fou-i, que nous avions vus déjà sur un plat chinois de 1514.

Une garniture d'autel des plus curieuses est celle cotée 359 à 363. Le ting y prend la forme de la perle bouddhique surmontée des trois flammes, symboles des trois précieux, et l'on voit surgir en relief, sur toutes les



LAMPE D'AUTEL.

pièces, les emblèmes divers du bouddhisme : la clef du ciel, les perles, la tablette sacrée, la bourse, les cornets à tirer les sorts, etc. Des animaux assez rares sont accotés aux flambeaux; ce sont des espèces de renards appelés *kaitsu* par Kœmpfer : dans les croyances populaires de Nippon, le renard est considéré comme animé par le diable.

Puisque nous avons parlé du mobilier sacré, disons un mot de celui des habitations. Au Japon, comme en Chine, les cheminées sont inconnues, et dans la saison froide on n'a d'autre ressource, pour chauffer le logis, que le brasero placé au centre des pièces, ou d'autres récipients

portatifs que nous décrirons plus loin. La collection de M. Cernuschi montre en assez grand nombre et en très-beaux exemplaires ces bassins rectangulaires, bas, à petits pieds, munis d'anses aux extrémités et dans lesquels, sur un amas de cendres, brûle le charbon, bien impuissant à modifier beaucoup la température de salles à cloisons de bois mobiles et accessibles à tous les vents. Quelques-uns de ces appareils richement fouillés, ornés de fong-hoang, de dragons, de fleurs en guirlande, prouvent que les palais, aussi bien que les plus simples demeures, sont



PLAT CHINOIS ORNÉ DES HUIT KOUA.

réduits à ce mode primitif de précaution contre les rigueurs des saisons. Le sibachi est un brasero plus petit, une sorte de chaufferette rendue portative par une anse mobile supérieure ou par deux poignées latérales; sa forme est sphéroïdale ou cubique à angles arrondis, avec couvercle bombé percé de jours et d'une ouverture ovale vers l'un des bords. Le sibachi est peut-être un objet utile, car on comprend qu'il soit besoin de se réchauffer les mains, même non loin du brasero; mais on en a fait aussi un objet de luxe; le pourtour se couvre de riches arabesques, le dessus offre généralement des bas-reliefs élégants dont l'effet est rendu plus saillant encore par les jours ouverts dans le fond. Quelques-uns ont

été commandés en Chine et portent le nien-hao de Siouen-te; d'autres, faits au Japon avec ce bronze soyeux d'une si ravissante couleur et d'un poli si parfait, sont incrustés de ces filets d'argent qui dessinent une niellure élégante; il en est même un qui joint à cette parure des rehauts de pierres précieuses modelant en relief des lapins de diverses couleurs.

Ne quittons pas les chauffe-mains sans en citer un d'espèce fort singulière : c'est une boule entièrement formée d'ornements à jour et dans laquelle brûle une lampe mobile sur des axes variés, en sorte que dans quelque position qu'on la mette elle ne court risque ni de se répandre, ni de s'éteindre.

Nous n'avons rien dit des vases à fleurs, leur description sommaire nous entraînerait trop loin. Nous voulons toutefois signaler certaines pièces d'applique fort ingénieuses et curieuses par leur forme : telle une corne de buffle, idée similaire au rhyton des Grecs, et un éventail demi-ouvert qui doit faire le plus charmant effet lorsqu'il est garni; l'éventail, au Japon, est un emblème de valeur militaire et de commandement. Un mot enfin sur la nombreuse série des lanternes qui au Japon comme en Chine jouent un si grand rôle dans la décoration des édifices. Nous n'avons pas besoin de signaler celles de taille gigantesque et d'une élégante complication dont le rôle est d'orner les temples; elles ont frappé tous les yeux; nous nous arrêterons volontiers devant les pièces plus modestes, en forme de ruche et à découpures, qui se suspendent dans les habitations. On en voit plusieurs dont les médaillons principaux reproduisent les armoiries du Taïcoun, et d'autres, semées de fleurs de pêcher, qui détachent leur fine silhouette sur un papier transparent. L'effet de ces lanternes, lorsqu'elles sont allumées, est d'une douceur poétique rappelant la lumière de la lune. Nous ne serions pas étonné que cette idée, conforme à la tournure d'esprit des écrivains de l'extrême Orient, n'eût contribué à répandre l'usage de ces lanternes. La lune est l'astre aimé de Vénus, c'est sous ses rayons que s'échangent les serments d'amour.

IV.

Dans le spectacle varié de cette merveilleuse suite on se laisserait aller volontiers à tout décrire, tout ayant son intérêt, soit au point de vue de l'art, soit à celui des mœurs et de l'histoire; il faut pourtant se borner. Il nous reste encore, avant de terminer, à examiner s'il ne serait pas possible de juger approximativement de l'âge des pièces diverses qui ont passé sous nos yeux.

Répétons-le, car c'est ici un point capital : au Japon, nous ne voyons pas trace d'école; tout est livré à l'individualisme; donc le degré de perfection d'un objet indique moins un progrès général, une phase de l'art, qu'une personnalité puissante et peut-être même tout exceptionnelle. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir, comme nous l'avons fait, les deux salles où se développent les bronzes et de s'arrêter devant les chefs-d'œuvre que nous avons signalés et qui ressortent d'eux-mêmes, bien qu'ils soient entourés de travaux très-recommandables déjà; on verra que ces pièces hors ligne ne diffèrent du reste ni par la technique, ni par le style : tout est dans la hardiesse de l'ébauchoir, la sûreté de la touche, la poésie de la conception, ou dans la merveilleuse dextérité d'un travail de ciselure vraiment digne d'un maître.

Où donc trouver ces points de repère qui permettraient au moins de placer les premiers jalons d'une classification chronologique? Dans l'histoire, lorsque cela est possible; autrement, dans cet instinct archéologique qui ne trompe jamais ceux qui se sont livrés sérieusement et avec passion à l'étude comparée des œuvres de l'intelligence humaine.

L'histoire nous dit que de temps immémorial les Japonais ont travaillé le fer avec une supériorité telle que la réputation de leurs armes s'était répandue au loin. Voici pourtant un bronze qu'on croirait recueilli dans la Grèce si sa forme même ne révélait sa provenance. C'est une de ces lances formidables aussi longues de fer qu'une épée et qui s'emmanchent sur le bois au moyen d'une douille puissante; une nervure médiane en assure la solidité, et les côtés, développés comme un glaive, vont s'amincissant jusqu'au bord tranchant; la hampe n'existe plus, le bronze même, rongé par suite d'un long séjour dans l'eau, couvert d'une patine verte accumulée, s'est rompu dans sa longueur et brisé près du limbe. Mais, si fragmenté qu'il soit, combien ce témoin des vieux temps, des vieilles mœurs, n'est-il pas précieux pour l'étude! A quelle époque oubliée faire remonter une arme aussi différente dans sa nature de toutes celles que l'on connaît? Est-ce au moment où les héros d'Homère combattaient avec des armes semblables que les Japonais fondaient cette lance, dont la facture accuse déjà des procédés avancés? N'importe; voilà une arme antique qui vient rétablir un lien de plus entre les usages des peuples de l'extrême Orient et les nations occidentales.

Passons maintenant à l'examen des figures, en ayant soin d'éliminer les préoccupations d'archaïsme et de ne nous arrêter qu'à la naïveté réelle dans la composition et à l'inexpérience relative du travail. Le bouddha debout, aux mains effilées, aux draperies rigides, dressé sur la cimaise voisine des portes, doit être l'un des plus anciens spécimens de

la statuaire religieuse au Japon; les plans accusés du modèle, la rugosité du bronze, fendillé partout, annoncent les tâtonnements d'un art dans l'enfance. Dans les figurines, beaucoup ont le même caractère d'antiquité.

Il faut certainement placer aussi parmi les plus anciens spécimens de



GROUPE DE GRUES

Bronze rehaussé d'argent.

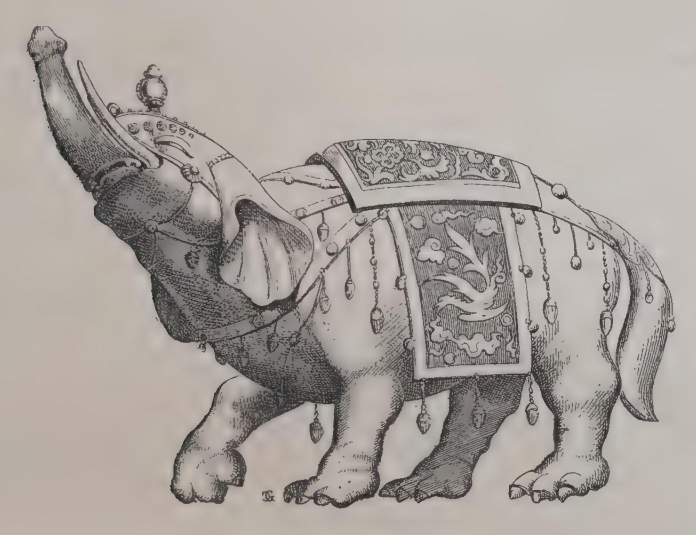
la fonte japonaise des flambeaux formés de grues posées sur des tortues sacrées, que l'on voit sur la cimaise de gauche. En comparant leur facture à celle des merveilleux oiseaux placés non loin, en considérant ces membres roides, ces formes à peine ébauchées, on apprécie toute la distance qui sépare le point de départ des perfectionnements ultérieurs. Une

autre pièce dont l'ancienneté ne saurait être contestable, c'est une sorte de pot à une anse, de travail tout primitif, orné seulement de perles saillantes et timbré, au pourtour et en dessous, au *mon* ou armoirie du prince de Phosso-Kava.

Nous avons insisté, à propos des œuvres chinoises, sur la loi des idées similaires applicable aux peuples divers arrivés à un même point de civilisation, et nous avons écarté toute idée d'imitation là où se rencontraient de fortuites coïncidences. Cette loi n'est pas strictement applicable au Japon, où les hommes sont particulièrement doués pour les arts; là, nous dit Siebold, on n'a jamais rien vu sans chercher à le reproduire, même en l'améliorant. Cette disposition va peut-être nous donner le secret de certains ouvrages inexplicables au premier coup d'œil. Qu'on s'arrête à l'armoire nº 66, devant une figurine de femme au modelé primitif, à la patine épaisse; sa tournure générale, la pose de ses mains, la couronne qui surmonte sa tête, tout s'éloigne des compositions nationales et rappelle les statues d'ivoire taillées par les émules de l'école byzantine et représentant la Vierge-reine ou ces saintes non encore nimbées. Or les relations de l'Europe avec le Japon au XIIIe siècle ne sont un secret pour personne; le voyage de Marco-Polo est là pour nous en instruire. Cette statuette pourrait donc offrir un exemple des imitations japonaises vers 1270, ou plutôt donner une idée des inspirations qu'ils savaient puiser dans la vue des ouvrages étrangers. Pour rendre cette supposition plus frappante, il nous suffira de citer un autre exemple plus récent : dans l'armoire nº 35 est la reproduction en bronze d'un verre de Venise avec sa ceinture d'ornements émaillés, son balustre un peu lourd et ses ailerons formés par des vermiculations en verre filé.

Quant aux pièces de style chinois, elles sont tellement identiques avec celles produites au Céleste-Empire qu'il est parfois fort difficile de les distinguer, et plus encore d'assigner leur date. Un autre genre d'imitation laisse également l'esprit en suspens, c'est celui des ouvrages de l'Inde. L'accueil favorable fait au bouddhisme a dû avoir pour effet non-seulement de faire pénétrer au Japon les images favorites du culte, mais encore beaucoup de types mêmes produits sur les bords du Gange. Quelques-uns de ceux-ci figurent au palais de l'Industrie : tel, par exemple, l'oiseau fabuleux nº 298. Cet oiseau, tout ornemental et entièrement différent du Foo ou Fong-hoang, était rehaussé de pierres précieuses, bien qu'il fût d'un travail très-sommaire : cette pratique est fréquente chez les Indiens. Le bel éléphant posé sur l'étagère et tout étincelant, lui aussi, de petits cabochons, est-il l'œuvre d'un Indien, ou ne serait-ce pas plutôt l'une de ces reproductions embellies dues aux artistes de Nippon? Il y

a dans le mouvement du pied soulevé et de la trompe une justesse, un réalisme, que les Indous ne cherchent pas souvent; mais, d'un autre côté, l'éléphant n'existe pas à Nippon et l'on se demande où le sculpteur aurait étudié son modèle, car on n'invente pas la nature.



ÉLÉPHANT ORNÉ DE PIERRES PRÉCIEUSES.

Nous croyons d'origine indoue un autre éléphant également rehaussé de gemmes, et de date plus ancienne. Celui-ci par la tournure générale, la rudesse des formes, montre assez qu'il était dans l'intention de l'auteur de produire un symbole et non pas une image fidèle de l'animal sacré.

Revenons maintenant à certains ouvrages du Japon qui se spécialisent par une originalité particulière et dont l'exécution est certainement ancienne. On voit, dans l'armoire n° 23, un vase à anse supérieure et couvercle chargé de denticules sur son bord, avec ceinture ornementale à rosaces d'un style des plus remarquables. Une cloche posée sur la cimaise gauche de la première salle est non moins curieuse et par son décor et par la vigueur du travail; une inscription, malheureusement presque effacée, a été tracée à sa base au moyen de points à peine creusés dans la cire. Ce rare exemple rappelle un procédé employé par les Grecs sur des monuments en or mince.

Quant au caractère de la pratique moderne, c'est sans contredit l'audace des procédés et l'abondance des détails; lorsqu'on voit le bronze courir en festons de feuilles et fleurs, s'élancer en arbres touffus aux côtés

d'une pièce compliquée, surgir en dragons hérissés de pointes, en oiseaux éployés, en flots écumeux, couler en ondes légères sur des poissons qui semblent près de sauter hors de l'eau dans leurs ébats nautiques, on est bien proche de l'époque actuelle.

C'est en majeure partie à la période moderne qu'appartiennent les remarquables broderies filigranées incrustées soit dans le bronze ordinaire, soit dans l'espèce grise et soyeuse qui prend alors des reflets argentins d'une excessive délicatesse. Là les Japonais n'ont été que les émules des Chinois du vieil âge.

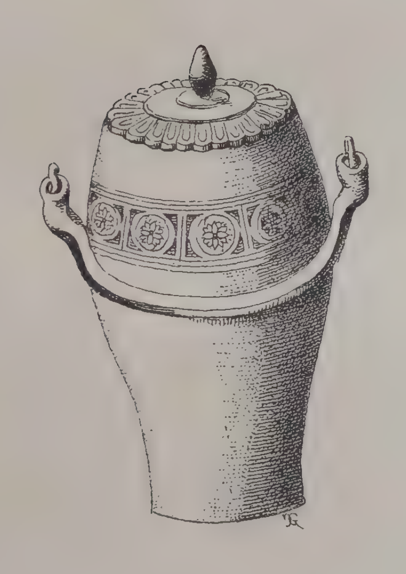
Le travail du fer est une des spécialités japonaises. La singulière théière (armoire n° 22) qui reproduit une cristallisation naturelle en dodécaèdre, l'une des formes du fer oxydulé ou oligiste, semble devoir remonter à une date ancienne. Plus récente est la plaque où, sur un nuage en demi-relief, apparaît Cheou-lao descendant du ciel : son visage est en argent précieusement ciselé; il tient dans la main droite une perle d'or, et ses vêtements sont incrustés d'ornements délicats également en or. Dans le fond saillissent des caractères cursifs très-nets ; cette fonte, en un mot, a été préparée avec une rare habileté. Cet ouvrage est un acheminement vers la pratique des bijoux en fer incrusté dont le commerce nous inonde aujourd'hui.

Une autre industrie spéciale au Japon est la confection du sowaas, admiré par Kœmpfer. « Aucune nation dans l'Orient, dit-il, n'est si adroite aux ouvrages, à la ciselure, à la gravure et à la dorure du sowaas, qui est une espèce de métal précieux tirant sur le noir, fait d'un mélange artificiel de cuivre avec un peu d'or. Ce qu'on fait de ce métal, lorsqu'il sort de la main de l'ouvrier paraît de l'or pur et ne lui est guère inférieur en couleur et en beauté. » Ce genre de bronze, appelé tonkin dans le commerce, est en effet fort remarquable ; il est habituellement à fond noir avec des ciselures formant médaillons et des appendices dorés du plus grand éclat; quelques pièces sont tout en or, et enfin, dans l'armoire n° 89, où ce travail se trouve groupé, on peut voir une petite buire ou théière à formes géométriques gravée d'ornements fort intéressants et relevée en outre par des médaillons incrustés en métal blanc ciselé.

Après cette énumération rapide, nous ne répéterons pas ce que nous avons dit précédemment sur les révélations qu'une collection semblable, formée avec une telle intelligence, apporte d'éléments nouveaux pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art et de la civilisation. Mais il est un autre intérêt que nous n'avons point à signaler ; déjà les faits sont accomplis ; si les curieux se pressent et admirent, nos industriels travaillent avec ardeur ; partout, dessinateurs, modeleurs, profitant des

autorisations libéralement accordées par M. Cernuschi, recueillent des croquis ou des empreintes ; au contact de ces œuvres charmantes par la grâce et l'originalité le génie français s'anime et va, comme celui des Japonais, non pas copier, mais perfectionner un thème inconnu pour lui, élargir le cercle de ses conquêtes. Félicitons celui qui a su provoquer ce mouvement et faire un si bel usage de la fortune ; la seule ambition qu'il avait conçue en réunissant ces trésors sera satisfaite : il aura préparé de nouveaux triomphes pour les arts et ouvert de nouvelles pages à l'histoire.

ALBERT JACQUEMART.



LE SERVICE DES ROHAN

On n'a pas oublié la sensation produite par la lutte de lord Dudley et du duc de Galliera le 23 mars 1870, à la vente des collections de San Donato. Il s'agissait de conquérir le service en porcelaine de Sèvres des Rohan [1], « de qualité splendide, de réputation européenne », comme le disait fort justement le catalogue. Ce fut l'Angleterre qui l'emporta. L'argenterie des Rohan, depuis longtemps divisée et dispersée, n'est pas moins célèbre que ce « magnifique service en pâte tendre, fond bleu turquoise, décoré de larges médaillons d'oiseaux sur fond blanc, avec encadrements d'or et portant un chiffre composé des lettres P. L. R. », service qui fut adjugé dans la salle du boulevard des Italiens au prix de 267,750 francs, frais compris; mais les pièces de cette merveilleuse argenterie princière sont, si possible, plus rares encore à rencontrer. C'est donc une bonne fortune de pouvoir faire connaître aux lecteurs de la *Gazette* un de ces spécimens aussi riches que délicats de l'art des orfèvres sous le règne de Louis XV. La saucière dont nous publions la gravure est en argent. A la base on distingue des coquillages, un colimaçon et un lézard sur un sol rocailleux d'où s'élancent deux ceps de vigne dont les branches chargées de grappes supportent une coupe en forme de barque. Cette coupe, bordée de rinceaux qui se relèvent vers le milieu pour se recourber à l'intérieur avec une élégance extrême, est ornée sur ses flancs des armoiries des Rohan et à ses extrémités d'une coquille qui retient à droite et à gauche une branche de laurier et une branche de vigne couverte de raisin. Inutile d'ajouter que ce chef-d'œuvre de dessin et de ciselure est de Germain; pareille perfection n'a été atteinte que par l'auteur, célébré par Voltaire, de

. . . . . Ces plats si chers, que Germain
A gravés de sa main divine.

C'est de Thomas Germain qu'il s'agit ici, comme l'a établi M. A. Jal [2], Thomas, le plus illustre des membres de cette famille d'orfèvres fameux. L'année de sa naissance est douteuse; on a cependant lieu de croire qu'il faut la fixer en 1673; il mourut au Louvre le 14 août 1748, âgé de soixante-quinze ans.

Le logement de Germain au Louvre était celui qu'avait occupé un portraitiste de grand renom, fort oublié de nos jours, Charles Nocret, né en 1648, mort le 8 dé-

1. Le prince Anatole Demidoff de San Donato ne possédait que la majeure partie de ce service.
2. *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, par A. Jal.



SAUCIÈRE EN ARGENT DE THOMAS GERMAIN

Provenant de l'argenterie des Rohan.

cembre 1719, après avoir rempli les charges de valet de chambre de Monsieur et de valet de garde-robe du régent Philippe d'Orléans, ce qui valut à sa veuve, Élisabeth Selincart, la faveur de conserver jusqu'à son décès, l'appartement des galeries du Louvre qui fut alors, — 29 septembre 1723, — donné à Thomas Germain; la femme de ce dernier, Anne-Denise, fille d'un orfévre de la rue du Roule, François Gauchelet, fut au contraire obligée de quitter le Louvre à la mort de son mari qu'elle avait épousé le 20 janvier 1720 et auquel elle survécut pendant dix ans, — 12 novembre 1758. Ils eurent six enfants, trois filles et trois fils dont le second, Pierre-François, fut orfévre du roi et a publié les « Elemens d'Orfevrerie divisés en deux Parties de Cinquante Feuilles Chacune Composez par PIERRE GERMAIN Marchand Orfevre Joaillier a Paris. Premiere Partie. Le Prix est de 12 livres. Se vendent a Paris chez L'Auteur place du Carousel a L'Orfevrerie du Roy. M.DCC.XLVIII. » L'exemplaire sur la première partie duquel a été textuellement relevé ce titre en en respectant l'orthographe appartenait à Pierre Germain, qui l'a revêtu de sa signature en la faisant précéder de ces mots écrits également de sa main : « *avec privilege du Roy* ».

Le titre de la seconde partie ne diffère de celui de la première que par la suppression d'un élégant fleuron formé de deux branches de laurier. L'ouvrage, qui est dédié à « Monseigneur de Machault, Conseiller Ordinaire au Conseil Royal, Controlleur General des Finances », est précédé de l'*Avis* suivant :

« Je n'ai eû d'autre but en composant cet Ouvrage, que d'engager la jeunesse à se former des principes sur differens genres d'orfevrerie et sur la diversité des contours; c'est à quoy je me suis attaché, en donnant à la premiere feuille de chaque genre les elemens contenus dans les deux parties.

« Mon intention n'est cependant pas, en le rendant public, de donner des regles definies, tout le monde sachant qu'il n'y en a point d'autres dans l'Orfevrerie que celles qui dependent d'un certain usage et de la volonté des particuliers.

« La derniere feüille de la seconde partie indiquera la maniere de dessiner de petit en grand dans la juste proportion par le moyen des carreaux ou de l'echelle.

« Cette meme feuille donne aussi tous les plans des morceaux contenus dans chaque livre marqués au meme chifre du dessein a la reserve de ce qui est rond.

« J'espere que je ne seray pas desaprouvé d'avoir voulu par cet ouvrage seconder les bonnes dispositions des jeunes gens pour lesquels seuls je l'ay composé.

« J'ay joint d'autres desseins de M. Roëttiers de quelques morceaux d'orfevrerie qu'il execute actuelement pour Monseigneur le Dauphin.

« Heureux si mes soins sont agreés et peuvent contribuer à la perfection de ceux qui veullent embrasser le talent de l'Orfevrerie. »

Les modèles si élégants de Pierre Germain ne sont guère recherchés que des collectionneurs, qui se disputent son précieux ouvrage à très-haut prix; quant à ceux qui « embrassent le talent de l'Orfevrerie », ils se montrent malheureusement, pour la plupart, bien peu dignes de leur illustre devancier.

***

ICONOGRAPHIE D'ALCIBIADE[1]

STATUES, BUSTES, PORTRAITS

PRESQUE tous les auteurs anciens qui parlent d'Alcibiade, Xénophon, Platon, les Comiques, Plutarque, Athénée, Cornélius Népos, Justin, Maxime de Tyr, saint Clément d'Alexandrie, sont unanimes à témoigner sa grande beauté[2]. Les comiques le raillent sur ses succès d'Adonis dans le monde des hétaires, des pallaques et des aulétrides[3]. Xénophon dit qu'il « était poursuivi[4], à cause de sa beauté, par une foule de femmes honnêtes : Ἀλκιβιάδης, δ'αὖ διὰ μὲν κάλλος ὑπὸ πολλῶν καὶ σεμνῶν γυναικῶν θηρώμενος[5]... » Platon dit qu'Alcibiade était « le plus beau et le mieux fait de tous les hommes[6]. » Selon Plutarque, « il fut également beau à toutes les périodes de la vie, dans son enfance, dans sa jeunesse et dans son âge viril[7]. » Comme Platon, Cornélius Népos dit qu'Alcibiade « était de beaucoup le plus beau de tous les hommes de son temps[8]. » Mais ce qui affirme plus la beauté d'Alcibiade que tous ces témoignages enthousiastes, c'est que dans sa jeunesse les statuaires athéniens le

1. La librairie académique Didier publie l'*Histoire d'Alcibiade et de la République athénienne depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avénement des Trente Tyrans,* par M. Henry Houssaye, 2 volumes in-8º.

En Grèce et en Italie, l'auteur de l'*Histoire d'Apelles* a pris de nombreuses notes sur les bustes d'Alcibiade. Mais à cause du sujet exclusivement historique de son nouveau livre il s'est vu forcé de ne les y faire entrer que considérablement abrégées. C'est l'ensemble de ce travail, qui forme ainsi une étude inédite, que nous publions ici.

2. Xénophon, *Memorab.*, I, 2 ; Platon, *Prim. Alcib.*, p. 104 : *Fragmenta Comicorum Græcorum*, édit. Didot, p. 144, 174, 725; Plutarque, *Alcibiad.*, I ; Athénée, XIII, 9; Justin, V, I; Maxime de Tyr, *Dissert.* XXIV ; saint Clément d'Alexandrie, *Admonit. ad gent.*, p. 35.

3. Cf. Eupolis, *Frag.;* Phérécrate, *Frag.; Anonym. Frag. (Fragmenta Comicorum Græcorum;* édit. Didot, p. 114, 174, 725) ; Athénée, XIII, 4 ; Pseudo-Andocide, *C. Alcib.*, 10.

4. Il faut remarquer la force de l'expression θηρώμενος. « Poursuivi » ne la rend que très-imparfaitement. Sa vraie traduction serait : chassé comme une bête fauve. L'étymologie est θηρα, bête sauvage.

5. Xénophon, *Memorab.*, I, 2. Cf. Pseudo-Andocide, *C. Alcibiad.*, 10 ; *Frag. Comic. anonym.* (édit Didot, p. 725); Athénée, XIII, 4. — Honnête est le sens le plus généralement donné du mot σεμνός. Dans ce sens-ci la vraie traduction de σεμνῶν γυναικῶν serait : femmes du monde ; car il est étrange de qualifier d'honnêtes des femmes que leur rang oblige en effet à donner l'exemple de la vertu, mais qui s'affranchissent sans scrupule de ce devoir. Il est vrai qu'on s'exprime encore ainsi aujourd'hui. Plus on s'avance dans l'étude du monde antique et plus on y retrouve notre civilisation aussi brillante que corrompue.

6. Οἴει γὰρ δὴ εἶναι πρῶτον μὲν, κάλλιστός τε καὶ μέγιστος· (καὶ τοῦτο μὲν δὴ παντὶ δῆλον ἰδεῖν ὅτι οὐ ψεύδῆ.) Platon, *Prim. Alcibiad.*, p. 104.

7. Plutarque, *Alcibiad.*, I.

8. *Omnium œtatis suœ multo formosissimus.* Cornelius Nepos, *Alcibiad.*, I.

priaient souvent de poser devant eux quand ils avaient à faire la statue d'Éros ou la statue d'Hermès [1].

Alcibiade, sous sa propre figure et sous celle de ces dieux, fut nombre de fois sculpté et peint. A son retour des Jeux Olympiques, où il avait remporté la victoire [2], il se fit faire deux portraits par le peintre Aglaophon de Thasos. Dans le premier portrait on voyait Alcibiade couronné par les figures allégoriques des Jeux Olympiques et des Jeux Pythiques [3]. Le second portrait, qui fut placé dans un des portiques des Propylées, montrait Alcibiade assis sur les genoux d'une autre figure allégorique personnifiant les Jeux Néméens. Dans ce tableau, dit Athénée, la tête d'Alcibiade surpassait en beauté celle des plus belles femmes [4]. A la même époque, les Athéniens élevèrent une statue au fils de Klînias, due au sculpteur Pyromakhos, qui le représentait conduisant un quadrige [5]. Un autre sculpteur, Niceratos, fondit un groupe en bronze d'Alcibiade et de sa mère Dinomakhè [6]. Les cités ioniennes, vraisemblablement à l'époque de sa grande victoire de Cyzique (411-410, av. J.-C.), consacrèrent au vainqueur des Lacédémoniens une statue de bronze qui fut placée dans le temple d'Hèrè à Samos [7].

Un demi-siècle après la mort d'Alcibiade, l'oracle d'Apollon Pythien ordonna au peuple romain, pour vaincre dans la guerre contre les Samnites, d'élever deux statues d'airain : l'une au plus sage, l'autre au plus vaillant des Grecs. Les Romains obéirent à l'oracle. Ils érigèrent une statue à Pythagore et une statue à Alcibiade [8]. Au temps de la domination romaine, l'empereur Hadrien fit élever sur le tombeau d'Alcibiade à Mélissa une statue de l'Athénien en marbre de Paros, et il ordonna que chaque année un taureau lui fût sacrifié ainsi qu'à un demi-dieu [9]. Enfin les derniers Grecs, les Byzantins, avaient placé dans leur grand gymnase public, appelé le Zeuxippos, la statue de bronze d'Alcibiade entre la statue de Périclès et la statue de Démosthène [10].

Au premier siècle de notre ère, plusieurs de ces images authentiques existaient encore. Pline l'Ancien vit dans le portique d'Octavie une statue d'Alcibiade en Amour et le foudre à la main [11]. A cette époque, il y avait aussi à Rome trois statues de

1. Pline, XXXVI, 4; saint Clément d'Alexandrie, *Admonit. ad gent.*, p. 95; Aristænète, *Epist.*, XI; Arnobe, 6.

2. Alcibiade avait été trois fois vainqueur à la course des chevaux, qui était considérée comme le plus noble des jeux. Cf. Thucydide, VI, 3; Plutarque, *Alcibiad.*, XXVI; Isocrate, *de Begis*, XVI. Il eût pu aussi concourir aux luttes, car, selon Isocrate, il ne le cédait à personne en force ni en adresse; mais Alcibiade avait renoncé dès sa jeunesse aux jeux d'athlètes, comme indignes de lui.

3. Ὀλυμπιὰς, Πυθιάς; ce qui signifie: célébration des Jeux Olympiques et célébration des Jeux Pythiques. Pausanias, II, 22; Athénée, XII, 2.

4. Pausanias, I, 22; Athénée, XII, 9. — Certains archéologues, qui n'ont pas comparé le texte d'Athénée avec celui de Pausanias, ont vu dans Νεμέα, qui a le même sens allégorique que Pythias et Olympias, le nom d'une femme, et ont fait de cette prétendue Néméa une courtisane athénienne, maîtresse d'Alcibiade. C'est pourquoi Chaussard, dans son livre semi-romanesque des *Courtisanes grecques*, livre fait entièrement de seconde main et où fourmillent les erreurs, a mis Néméa (c'est-à-dire les Jeux Néméens) au nombre des hétaires !

On peut comprendre le sens de ces allégories de deux façons : ou le peintre voulut exprimer que le vainqueur aux plus grands des Jeux Sacrés panhelléniques, aux Jeux Olympiques, devait être couronné par les autres Jeux de la Grèce; ou Alcibiade fut réellement vainqueur non-seulement aux Jeux Olympiques, mais aussi aux Jeux Pythiques et aux Jeux Néméens. Pausanias dit positivement que le tableau d'Aglaophon qu'il vit sous les Propylées était en commémoration d'une victoire d'Alcibiade à la course des chars de Némée.

5. Pline, XXXIV, 19.

6. Id., ibid.

7. Pausanias, VI, 9.

8. Plutarque, *Numa*, IX. Cf. Pline, XXXVI, 6.

9. Athénée, XIII, 4.

10. *Anthologia græca* (édit. Tauschnitz), t. I, p. 29. Cf. Banduri, *Imperium orientale*, t. II, p. 862.

11. Pline, XXXIV, 12; Cf. Plutarque, *Numa*, XI.



Frans Hals, pinx. Ch. Waltner, sc.

JASPER SCHADE VAN WESTRUM

Gazette des Beaux-Arts. Fçois Liénard, Imp. Paris.



l'Athénien. La première était sur le Forum, près de l'emplacement des Comices des Chevaliers [1]; la seconde, attribuée à Polyklès, était mutilée; sur le piédestal de la troisième, on avait inscrit le nom de Domitius Ahenobarbus [2]. Dans leurs pérégrinations en Grèce, Pausanias et Athénée virent encore à Athènes un des deux portraits d'Alcibiade peints par Aglaophon; à Samos, la statue érigée par les cités ioniennes, et à Mélissa, en Asie Mineure, la statue qui surmontait le tombeau d'Alcibiade [3]. Enfin un poëte grec anonyme décrivait ainsi la statue du gymnase de Byzance :

« J'admire le fils de Klînias, brillant de beauté et de génie; il rayonne dans le bronze. Tel il était lorsque dans la Cité Athénienne, mère des paroles éloquentes, il tenait assemblé le peuple de Cécrops, lui exposant de sages résolutions [4]. »

De ces marbres, de ces bronzes, de ces tableaux, aucun n'est parvenu jusqu'à nous. Il y a dans le Barbakeion, un des musées de la moderne Athènes, qui est si riche en œuvres de la grande époque, une série considérable de bustes et d'hermès d'archontes-éponymes depuis la LXXXVIe Olympiade (436, av. J.-C.); mais nous avons cherché en vain au milieu de ces honorables magistrats quelques figures d'Athéniens plus connus. Le Barbakeion n'a pas de Périclès, ni de Cimon, ni d'Alcibiade, ni de Thrasybule. Les musées d'Italie ont, à la vérité, plusieurs bustes d'Alcibiade; mais ils sont de l'époque romaine, par conséquent de seconde main. Ce sont des œuvres de sculpture décorative qui ornaient les pinacothèques et les jardins suburbains des riches Romains de l'empire. L'exécution en est médiocre et l'authenticité douteuse. Cependant toutes ces images ont entre elles une ressemblance manifeste qui peut justifier les maîtres de l'antiquité figurée de les avoir reconnues pour des Alcibiades.

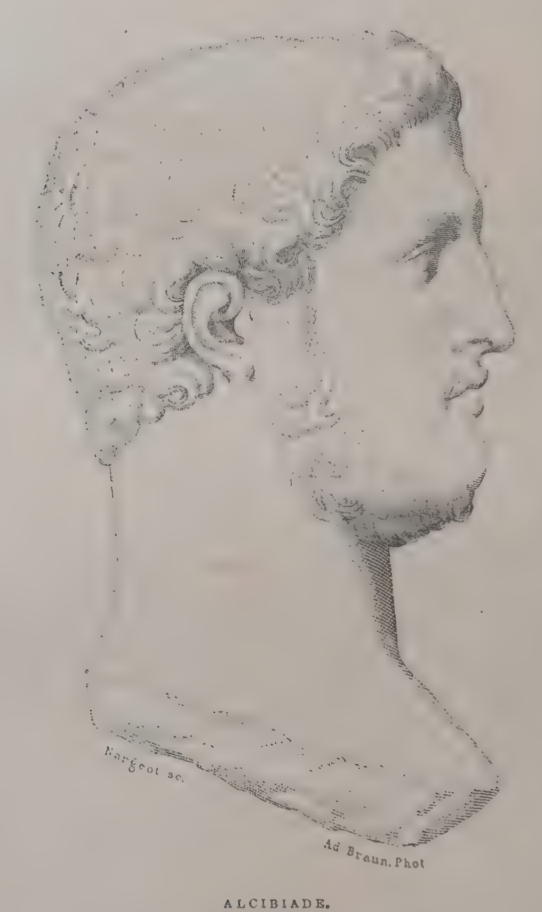
Le musée du Vatican possède trois Alcibiades. Le premier, placé dans le Corridor Chiaramonti (n° 144), est un buste en marbre représentant un homme d'environ vingt-cinq ans. C'est ce buste que la *Gazette des Beaux-Arts* donne avec cette étude. Il est inédit, car il a été gravé d'après une très-belle photographie que M. Ad. Braun a bien voulu faire pour notre *Histoire d'Alcibiade*, quand nous étions à Rome. Ce buste est certes le plus remarquable à tous égards des Alcibiades d'Italie. Mais il est peut-être idéalisé. Il semble que le sculpteur ait voulu faire en marbre le panégyrique d'Alcibiade. Par sa barbe naissante et par ses traits d'une pureté *canonique*, Alcibiade paraît vingt ans; par l'expression sereine et puissante du visage il paraît trente ans. Dans cette tête il y a de l'Apollon et du Zeus. C'est un dieu, mais un dieu tombé qui a toutes les passions et toutes les ambitions humaines.

Le second Alcibiade du Vatican (Chambre des Muses, n° 510) est un hermès portant sur la gaîne l'inscription grecque ΑΛΚΙΒ. Mais ces sortes d'inscriptions, ajoutées souvent après coup, n'ont pas une valeur d'authenticité. Visconti a donné ce marbre dans son *Iconographie grecque*. Il le considère, on ne sait trop pourquoi, comme une copie de la tête de la statue que l'empereur Hadrien avait fait élever sur le tombeau

1. Pline, XXXVI, 4.
2. Dion Chrysostome, *Orat.*, XXXVII.
3. Pausanias, I, 22; VI, 9.
4. Κλεινιάδην δε τέθεκα, περιστίλβοντα νοήσας
ἀγλαΐῃ· χαλκῷ γὰρ ἀνέπλεκε κάλλεος αυγὴν,
τοῖος ἐών, οἷός περ ἐν Ἀτθίδι, μητέρι μύθων,
ἀνδράσι Κεκροπίδῃσι πολύφρονα μῆτιν ἀγείρων.

Antholog. græc., t I, p. 26, édit. Tauschnitz.

d'Alcibiade à Mélissa. Nous préférons de beaucoup à cet Alcibiade le précédent et celui du musée de Naples. Le buste de la Chambre des Muses est celui qui diffère le plus des sept autres figures d'Alcibiade que l'antiquité nous a léguées. Le front est bas, les lèvres minces, l'arcade sourcilière à peine prononcée. L'énergie de l'expression, tempérée dans les autres bustes, est poussée ici jusqu'à la dureté. Si on tient



ALCIBIADE.

Buste en marbre au musée du Vatican.

cette figure pour le vrai portrait d'Alcibiade, il faut admettre que les auteurs ont singulièrement exagéré la beauté du fils de Klînias. Certes ce n'est pas là Alcibiade « le « plus beau des Grecs ».

Enfin, dans la Chambre de la Bige, se dresse une statue d'Alcibiade : un homme nu, qui, le pied sur son casque tombé à terre, combat avec un glaive brisé. C'est ce marbre qui serait peut-être plutôt une copie de la statue du tombeau d'Alcibiade. Alcibiade mourut dans un guet-apens, assailli par une cinquantaine d'ennemis. Or l'attitude de cette statue marque bien l'homme qui, sans espoir d'échapper, ne se

défend que pour mourir en héros; et il semble que le sculpteur du tombeau d'Alcibiade avait représenté le stratége au moment de sa mort. La figure de la Chambre de la Bige est grande et forte. La poitrine, large, se dilate. A cause du demi-jour qui règne dans cet angle de la pièce, il est difficile de bien distinguer la tête. Elle est petite et rappelle celle du musée de Naples, avec la barbe plus courte.

Le musée du Capitole (Salle des Bustes) a aussi un buste d'Alcibiade, à l'âge d'environ vingt-cinq ans. C'est une œuvre banale. La tête ressemble à celle du Corridor Chiaramonti, mais elle n'a pas son grand caractère. C'est un bellâtre, non un homme beau.

Un autre buste d'Alcibiade, à quarante ans, est au musée de Naples (Salle de la Callipyge, n° 58). C'est le prototype d'Alcibiade à l'âge viril, comme le buste du Corridor Chiaramonti, est le prototype d'Alcibiade jeune. Les années ont passé, mais c'est bien le même homme.

A Florence, aux *Uffizzi* (n° 203), il y a aussi un buste d'Alcibiade, paraissant à peu près quarante ans. Il se rapproche beaucoup de celui du musée de Naples, sauf que la barbe est très-courte, les yeux enfoncés et l'arcade sourcilière peu développée. Le nez, droit, n'est pas tout à fait assez long pour la parfaite proportion du visage. L'expression est songeuse, presque triste. C'est Alcibiade revenu des joies et des grandeurs de la vie.

Enfin on retrouve Alcibiade pour la septième fois sur une pierre antique tirée du cabinet des Fulvius Ursinus et gravée dans l'*Iconographie grecque* de Visconti [1]. C'est Alcibiade adolescent, Alcibiade à dix-huit ans. Nous devons avouer d'ailleurs que nous avons vainement cherché cette pierre antique dans les galeries publiques et privées de Florence, de Rome et de Naples. Cependant elle s'y trouve, puisqu'une cire, exécutée récemment en Italie d'après la pierre elle-même, nous a été très-gracieusement communiquée par M. Nigra, ministre d'Italie, dont on connaît les savantes études archéologiques et les beaux travaux littéraires. Ajoutons qu'il existe une autre pierre gravée, à ce que dit Faber et à ce que répète Visconti, qui représente les profils accolés de Socrate et d'Alcibiade avec leurs noms inscrits en grec. Dans cette pierre, selon ces auteurs, le profil d'Alcibiade est identiquement le même que celui de la pierre gravée qu'ils donnent dans leurs recueils.

Toutes ces images d'Alcibiade, comme nous l'avons dit, se ressemblent entre elles, à cette seule réserve que les Alcibiades jeunes, tels le buste du Corridor Chiaramonti, la pierre gravée et le buste du Capitole, ont naturellement la barbe moins fournie, les traits moins accentués, les rides moins marquées, les méplats moins accusés, et l'expression générale moins énergique que les Alcibiades à l'âge viril. Sauf ceci, ce sont les mêmes traits, c'est la même expression. La tête est bien construite; le visage s'allonge en ovale parfait; le cou est à la fois fort et élégant, comme celui d'Hermès, dieu des exercices gymniques. Le profil, absolument régulier, a les proportions parfaites et les formes pures de l'archétype de la beauté grecque. Encadré par une chevelure courte et frisée, le front est large. Une barre géniale s'estompe puissamment entre les bosses frontales, accusées avec une énergie excessive, et l'arcade sourcilière, longue et proéminente. L'œil est grand et bien ouvert. La paupière supérieure, suivant le mouvement de l'arcade sourcilière, tombe un peu, et la paupière inférieure paraît

1. J. Faber, *Imag. ex biblioth. F. Ursini*, pl. 4; Visconti, *Iconographie grecque*, t. I, pl. 16.

battue par les voluptés. Le sourcil n'est pas arqué : droit à sa base, il remonte imperceptiblement au point central et s'incline alors jusqu'à son extrémité. Le nez, fin et droit, se termine par un beau méplat. Les ailes qui recouvrent les narines, bien dessinées, ni trop ouvertes, ni trop fermées, sont grassement modelées et semblent douées d'une excessive mobilité. Il y a fort peu de distance du nez à la bouche, qui s'entr'ouvre sur la pierre gravée et sur le buste du Corridor Chiaramonti, et qui se ferme dans les autres bustes. La bouche, à lèvres charnues, dont les coins tombent, est sensuelle et dédaigneuse.

Dans les bustes de la première période, la ride qui part du nez et qui suit le contour de la bouche, et les rides de l'extrémité de l'œil, vulgairement appelées *patte d'oie*, sont déjà assez profondément marquées. Elles se creusent encore davantage dans les bustes de la seconde période, alors que les malheurs et les passions ont tracé plus avant leur sillon. Le contour du menton s'arrondit en virgule parfaite. La ligne en est si durement marquée, qu'on la retrouve sans peine même sous la barbe épaisse du buste du musée de Naples.

Les Alcibiades jeunes ont un léger collier de barbe naissante et une très-fine moustache, à peine indiquée. Dans les autres, la barbe frisée est fournie et rude ; la moustache, longue, cachant le haut de la lèvre, retombe à l'assyrienne et se réunit aux poils de la barbe. L'expression de cette tête est complexe. Cependant son caractère prédominant est une grande énergie concentrée, cachée sous les apparences d'une sérénité dédaigneuse. On sent l'homme qui dit : Athéniens, blâmez mon manteau traînant et mes allures efféminées; occupez-vous de mes folies et de mes débauches; vous ne connaissez pas l'énergie, l'ambition, la puissance d'Alcibiade !

HENRY HOUSSAYE.



LIVRES

Itinéraire de l'Orient. — Grèce et Turquie d'Europe, par M. Émile Isambert [1].

Si ce *guide* était seulement un livre aussi exact qu'il est possible et le meilleur de ceux que doit emporter tout voyageur qui va en Grèce ou en Turquie, je ne le signalerais pas aux lecteurs de la *Gazette.* Aussi bien sur ce point sa réputation est-elle assurée. L'ouvrage a un autre mérite qui le recommande à quiconque s'occupe des pays classiques et de l'antiquité : il résume les dernières recherches savantes faites dans les provinces helléniques et dans la péninsule du Balkan. On ne trouvera nulle part ailleurs ce résumé ; on ne verra nulle part plus complétement quel zèle ont dépensé un si grand nombre de courageux explorateurs. Les résultats de ces travaux sont dispersés dans des brochures spéciales, dans des revues ; ils échappent d'ordinaire au grand public, souvent même aux lettrés et aux artistes qui sauraient en apprécier la valeur. M. Isambert s'est imposé la tâche, en parcourant pas à pas la Grèce et l'empire ottoman, de marquer dans chaque contrée, dans chaque canton, les plus récentes découvertes. Il l'a fait en très-bons termes, avec une parfaite clarté ; il montre à chaque page des scrupules d'exactitude et de conscience auxquels tout lecteur instruit sera sensible.

La première édition de ce livre a rendu de grands services. Tous ceux qui l'ont emportée en voyage, la contrôlant heure par heure, la soumettant à cet examen de détails qui est plus sévère qu'aucun autre, savent ce qu'elle vaut. La nouvelle édition est deux fois plus étendue que la première. Depuis vingt ans les voyages d'art et d'érudition ont été fréquents en Turquie; ils ont dissipé bien des voiles. Nous savons ce qu'est l'Épire, cette *terra incognita* des vieux Pélasges où l'on compte plus de deux cents acropoles en ruine [2]. M. Heuzey a décrit la Thessalie, la Macédoine, l'Olympe ; il y a retrouvé non-seulement des villes célèbres et une archéologie figurée très-originale, mais des monuments de premier ordre, comme est par exemple le grand édifice de *Palatitza.* MM. Deville et Coquart ont déblayé, mesuré, restitué les sanctuaires mystérieux de Samothrace. Quelques pages seulement de leur mission sont imprimées; les marbres qu'ils ont recueillis pour le Louvre attendent depuis six années à Énos qu'un navire de la station du Levant aille les chercher. Cependant une commission autrichienne visite ces ruines à nouveau et dès demain nous donnera un grand ouvrage où il sera difficile de reconnaître la part qui devrait rester à l'honneur de nos compatriotes. Déjà une fois dans les mêmes régions nous nous sommes laissé surprendre par des étrangers venus après nous. Le voyage de M. Perrot à Thasos donna à M. Conze, le professeur même qui étudie aujourd'hui les fouilles de MM. Deville et

1. 2e édition, Paris, Hachette, 1873.
2. Les itinéraires de l'Épire ont été rédigés par M. Gaultier de Claubry.

Coquart, l'idée de parcourir cette île. L'ouvrage de l'archéologue allemand a paru avant celui du savant français. Pour la Thrace et pour la Roumélie, la grande publication de Viquesnel avait du moins pris rang dans la science, alors que d'autres voyageurs n'avaient pas encore suivi la route ouverte par ce consciencieux géographe. Les travaux de Guillaume Lejean, qui a connu mieux qu'aucun autre la Turquie d'Europe, sont restés interrompus par la mort. Cet homme d'une activité infatigable, ce curieux intrépide, ne trouvait guère le temps d'écrire; à peine revenu des plus longues explorations il repartait, réservant pour l'âge du repos les livres qu'il nous promettait. Ces loisirs, que nous désirions pour lui, ne lui ont pas été accordés. M. Isambert du moins a pu profiter d'une foule de renseignements que Lejean lui avait donnés. On voit combien sont nombreux et précis les documents qui ont servi à rédiger les itinéraires de la Turquie, sans compter les secours que l'auteur a dus pour le mont Athos à M. Miller, pour le berceau de la puissance macédonienne à M. de la Coulonche, pour la Crète à MM. Thenon et Perrot, pour le Pélion et l'Ossa à M. Mézières, pour les Principautés à M. Ubicini, pour l'Albanie à Georges de Hahn et à M. Hecquard.

Même dans la partie réservée à la Grèce les nouvelles descriptions ne sont pas rares. A côté des itinéraires où Leake et M. Curtius sont les principales autorités de l'auteur, on remarquera la topographie de la Triphylie, de l'Étolie, de l'Acarnanie, d'après MM. Boutan, Bazin et Heuzey; mais dans le royaume hellénique les faits géographiques frapperont moins que les grandes découvertes qui ont éclairé l'histoire de l'art et l'archéologie. Les fouilles d'Éleusis par M. F. Lenormant, celles de l'Hiéron des Muses par M. Decharme, du Céramique par les antiquaires athéniens, du théâtre de Dionysos par M. Strack, l'étude par M. Terrier des temples de Sunium, les recherches faites à Delphes par M. Foucart qui a retrouvé gravées sur un mur monumental une grande partie des archives du sanctuaire et trois cents actes d'affranchissement : tels sont les quelques-uns des chapitres inédits que l'auteur a voulu ajouter à son ouvrage et qui donnent à ce guide un caractère vraiment scientifique.

Presque tous les noms que nous venons de rappeler appartiennent à l'école française d'Athènes; le livre lui est dédié. On ne lit pas les résumés de M. Isambert sans voir combien cette école a travaillé, quels grands services elle a rendus. Ses recherches, si dignes d'être connues, sont rarement sorties du cercle étroit des érudits. L'École a eu le tort de ne pas réunir tant de mémoires dus à son zèle dans un recueil spécial, de décrire la Turquie et la Grèce dans des publications séparées, au lieu d'élever un vaste monument qui montrât toute l'étendue de son œuvre. Par là elle eût forcé ceux qui profitent de ses recherches, souvent sans la nommer, à reconnaître ce qu'ils lui doivent. Certes il importe beaucoup plus de bien faire que de se voir rendre justice, et l'estime d'un très-petit nombre de juges éclairés peut suffire à de consciencieux travailleurs; mais c'est aussi un devoir pour une institution d'être soucieuse, sinon de sa gloire, du moins de celle de l'État, sinon des honneurs qu'elle mérite, du moins de l'encouragement que les nouvelles promotions trouvent toujours dans la réputation solidement établie de celles qui les ont précédées.

DUMONT.

Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1519]

NOUVELLES PUBLICATIONS ILLUSTRÉES

Édition de grand luxe

LES

SAINTS ÉVANGILES

TRADUCTION TIRÉE

DES ŒUVRES DE BOSSUET

PAR M. H. WALLON

de l'Institut

ENRICHIE DE

228 GRANDES COMPOSITIONS GRAVÉES A L'EAU-FORTE

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

DE BIDA

PAR Mme HENRIETTE BROWNE ET MM. BIDA, BODMER, BRACQUEMONT, CHAPLIN, DEBLOIS, LÉOPOLD FLAMENG, L. GAUCHEREL, E. GILBERT, E. GIRARDET, HAUSSOULIER, EDMOND HÉDOUIN, MASSARD, MOUILLERON, CÉLESTIN NANTEUIL ET VEYRASSAT

ET DE

290 TITRES ORNÉS, TÊTES DE CHAPITRE, CULS-DE-LAMPE, LETTRINES

GRAVÉS SUR ACIER PAR L. GAUCHEREL, D'APRÈS LES DESSINS DE

CH. ROSSIGNEUX

ET IMPRIMÉS EN TAILLE-DOUCE DANS LE TEXTE

Les caractères typographiques ont été gravés spécialement pour ce livre par M. Viel-Cazal, d'après les dessins de M. Ch. Rossigneux. L'impression en taille-douce des grandes planches et des ornements a été exécutée, avec le concours de MM. Ed. Hédouin et Viel-Cazal, par M. Salmon, et l'impression typographique par M. Claye, sous la direction de M. Viel-Cazal. Le papier vélin a été fabriqué par les papeteries du Marais et de Sainte-Marie; le papier de Hollande par MM. C. et S. Honig Breet, de Zaandyle, et l'encre par M. Lorilleux fils aîné.

DEUX MAGNIFIQUES VOLUMES GRAND IN-FOLIO

AVEC ENCADREMENTS ET TITRES IMPRIMÉS EN ROUGE

PRIX DE L'EXEMPLAIRE : 500 FRANCS

Il a été tiré 150 exemplaires numérotés sur papier de Hollande; ils ont été livrés aux premiers souscripteurs moyennant 1,000 francs. Il ne reste plus que 20 exemplaires de ce tirage, et le prix en est porté à 1,500 francs.

La demi-reliure janséniste, plats en papier et coins en maroquin, se paye en sus 300 francs. La reliure pleine en maroquin du Levant poli, ornements dorés aux petits fers, se paye en sus, suivant la richesse de l'ornementation, de 600 à 2,500 francs.

Il n'y a en magasin que quelques exemplaires reliés.

LA NATIONALE

COMPAGNIE D'ASSURANCES SUR LA VIE

Établie à Paris, rue de Grammont et rue du Quatre-Septembre, 18

Garantie : 105 millions de francs

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

M. Bourceret (F.), ancien banquier, propriétaire, président.

MM.

De La Panouse (le comte A.), propriétaire.
Lefebvre (F.), ancien banquier, ancien régent de la Banque de France.
Mallet (H.), de la maison Mallet frères et Ce, banquier.
Hottinguer (le baron R.), banquier, régent de la Banque de France.
De Waru (A.), ancien régent de la Banque de France.
André (Alfred), banquier, régent de la Banque de France, membre de l'Assemblée nationale.
De Rothschild (le baron Gust.), banquier.

MM.

Lutscher (André), de la maison Hentsch-Lutscher et Ce, banquier.
Clausse (Gustave), propriétaire.
De Machy, de la maison A. Seillière, banquier.
Vuitry, ancien ministre présidant le Conseil d'Etat.
Le Lasseur, de la maison Périer frères, banquier.
Archdéacon (E.-A.), ancien agent de change.
Pillet-Will (le comte F.), banquier, régent de la Banque de France.

CENSEURS :

MM. Davillier (H.), régent de la Banque de France, ancien président de la Chambre de Commerce de Paris.
Denormandie, président de la Chambre des Avoués, membre de l'Assembléenationale.
Moreau (F.), négociant, censeur de la Banque de France.

DIRECTEUR :

M. Onfroy (J.), ancien négociant, ancien membre du Conseil municipal de la ville de Paris.

OPÉRATIONS EN COURS AU 31 DÉCEMBRE 1871

Assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices		**237,766,831** fr.
Assurances diverses		**14,789,219**
Rentes viagères assurées		**5,932,564**

RÉPARTITION DES GARANTIES

Réserves pour assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices.		**29,159,720**
Réserves pour assurances diverses		**3,821,135**
Réserves pour rentes viagères		**48,807,910**
Réserves de prévoyance et en augmentation du capital social	**8,818,291** fr.	**23,818,291**
Capital social	**15,000,000**	
Ensemble		**105,607,056** fr.

Cette somme de 23 millions est complètement indépendante des réserves spéciales à chaque nature d'assurance.

VALEURS APPARTENANT A LA COMPAGNIE

Obligations souscrites par les actionnaires et garanties par l'inscription au nom de la Compagnie, de **150,100** fr. de rentes sur l'État		**15,000,000** fr
Rentes :	**1,965,136** fr. en 5, 4 1/2 et 3 0/0 sur l'Etat	
	1,203,815 obligations des chemins de fer français	
	134,327 actions des canaux garanties par l'Etat	
	118,460 obligations foncières, hypothécaires et trentenaires	
	3,421,150 fr. ayant coûté	**66,596,778**
Nues propriétés, bons du Trésor, effets et espèces		**2,547,928**
Immeubles		**21,462,350** fr.
		105,607,056 fr.

Bénéfices répartis aux assurés	**8,508,052**
Capitaux aux décès des assurés	**19,276,713**



Paris. — Imprimerie F. DEBONS et Cie, 16, rue du Croissant.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1519]